THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par : Université Paul Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale n° 58

Centre de recherches Interdisciplinaires en Sciences Humaines et Sociales (CRISES)

Et de l'unité de recherche : LIFAM

Laboratoire Innovation Formes Architectures Milieux
(Ecole nationale supérieure d'architecture de Montpellier)

Spécialité : Architecture, option Histoire de l'art

Présentée par

Caroline Bach

Quand l'art contemporain s'intéresse à l'économie : espaces de travail et formes économiques en question

Sous la direction de **Frédérique Villemur**

Volume I. Thèse

Soutenue le 12 décembre 2019 devant le jury composé de :

Frédérique VILLEMUR, Professeure en histoire de l'art, HDR, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier (ENSA).	Directrice de thèse
Isabelle ALZIEU, Professeure en Arts & Sciences de l'Art, Université Toulouse 2 Jean Jaurès.	Rapporteure
Michelle DEBAT, Professeure en histoire et esthétique de la photographie, Université Paris 8	Rapporteure
Bernard SALIGNON, Professeur en Esthétique, Université Paul-Valéry-Montpellier 3	Examinateur

THÈSE
Pour obtenir le grade de Docteur

Délivré par : Université Paul Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale n° 58
Centre de recherches Interdisciplinaires en Sciences Humaines et Sociales (CRISES)

Et de l'unité de recherche : LIFAM
Laboratoire Innovation Formes Architectures Milieux
(Ecole nationale supérieure d'architecture de Montpellier)

Spécialité : Architecture, option Histoire de l'art

Présentée par
Caroline Bach

Quand l'art contemporain s'intéresse à l'économie : espaces de travail et formes économiques en question

Sous la direction de **Frédérique Villemur**

Volume I. Thèse

Soutenue le 12 décembre 2019 devant le jury composé de :

Frédérique VILLEMUR, Professeure en histoire de l'art, HDR, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier (ENSA).	Directrice de thèse
Isabelle ALZIEU, Professeure en Arts & Sciences de l'Art, Université Toulouse 2 Jean Jaurès.	Rapporteure
Michelle DEBAT, Professeure en histoire et esthétique de la photographie, Université Paris 8	Rapporteure
Bernard SALIGNON, Professeur en Esthétique, Université Paul-Valéry-Montpellier 3	Examinateur



Henri Orlhac (mon arrière grand-père), *Mer de glace*, Chamonix, 1923. Collection privée.

Remerciements

Je tiens à remercier Frédérique Villemur pour m'avoir aidée à mener à terme cette recherche.
Je remercie Isabelle Alzieu et Michelle Debat pour avoir accepté d'être membres du jury et d'être rapporteures, et Bernard Salignon pour avoir accepté d'être membre du jury et examinateur.

J'aimerais aussi remercier Catherine Foliot pour nos échanges sur le travail et Julie Hiet pour la mise en forme de l'iconographie dans le volume II.

Je remercie tout particulièrement Magali Traversini pour son soutien sans faille. Et je dédie cette thèse à Erwann Fouillen.

Table des matières

OUVERTURE 9

1 LE TRAVAIL, L'HOMME 13

1.1 LE TRAVAIL DOMESTIQUE OU LA DOUBLE DOMINATION 13
1.1.1 LES MISE-EN-SCENE ALLEGORIQUES DE FLORENCE PARADEIS 14
1.1.2 LES POLARITES DU TRAVAIL DOMESTIQUE 17
1.1.3 LA FEMME NATURELLEMENT FAITE POUR LE FOYER ? 19
1.1.4 LA JUBILATION DE L'*HOMO FABER* 22
1.2 LE MONDE DU NETTOYAGE OU LES SOUS-CATEGORIES DU MONDE DU TRAVAIL 24
1.3 LES RENVERSEMENTS DE MIERLE LADERMAN UKELES 27
1.3.1 *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART*, 1969 28
1.3.2 UNE STRATEGIE DU RENVERSEMENT 30
1.3.3 LA PERFORMANCE OU LE CORPS POLITIQUE 31
1.3.4 LE COMBAT DES ARTISTES FEMINISTES DANS LES ANNEES 1970 33
1.4 LE GENRE ET LE *CARE*, DEUX CONCEPTS POUR ANALYSER LES INEGALITES 34
1.4.1 LE GENRE 35
1.4.2 LE *CARE* 36
1.4.3 LE SEXISME DU MONDE DU TRAVAIL 38
1.4.4 DIALOGUE ENTRE L'ARTISTE REGIS PERRAY ET LA PHILOSOPHE ET POLITOLOGUE AMERICAINE IRIS MARION YOUNG (1949-2006) 40
1.5 DU TRAVAIL EN GENERAL 45
1.5.1 MARX ET LA FORCE DE TRAVAIL 46
1.5.2 HANNAH ARENDT ET LA *VITA ACTIVA* 49
1.5.3 ANDRE GORZ, « REPRENDRE LE POUVOIR SUR SA VIE » 54
1.5.4 « RUE – ACRONYME ; RESSOURCE UNIVERSELLE D'EXISTENCE » 56
1.5.5 DOMINIQUE MEDA, LE CITOYEN *VERSUS* LE CONSOMMATEUR, PENSER LE TRAVAIL AUTREMENT 58
1.5.6 L'HEGEMONIE DU PIB 63
1.6 ESPACES DE TRAVAIL ET STRATEGIES PHOTOGRAPHIQUES 65
1.6.1 QUESTIONS D'ESPACE 65
1.6.2 ET LES ESPACES DE TRAVAIL ? 67
1.6.3 L'INNOVATION AVEC FRANK LLOYD WRIGHT, JOSEPH SCHUMPETER ET NORBERT ALTER 68
1.6.4 L'*OPEN SPACE* COMME INNOVATION DE L'ESPACE DE TRAVAIL 69
1.6.5 …ET STRATEGIES PHOTOGRAPHIQUES 72
1.7 « LE CORPS A L'OUVRAGE » 83
1.7.1 TRAVAILLER, C'EST ENDOSSER UN ROLE 85
1.7.2 LA STRATEGIE SCIENTIFIQUE OU LE REGARD ANTHROPOLOGIQUE DE CHARLES FREGER 86
1.7.3 AU PLUS PRES DU CORPS, VALERIE COUTURON 89
1.7.4 LES JEUX D'ECHELLE DE GILBERTO GÜIZA-ROJAS 90
1.7.5 ESPACES DE TRAVAIL, « CORPS A L'OUVRAGE » ET STRATEGIES PHOTOGRAPHIQUES 91
1.7.6 LE CORPS AFFAISSE DE LA « MENAGERE » 97
1.7.7 LA VISIBILITE DU VISAGE, POUR RESISTER, AVEC RICHARD FORESTIER 101
1.8 REVELER LES PROCESSUS, PROPOSITIONS D'ARTISTES 103
1.8.1 SARA OUHADDOU OU LA STRATEGIE DE L'ENTREMELEMENT 103
1.8.2 LA COLLABORATION, LA PARTICIPATION ET LA SOUS-TRAITANCE 104
1.8.3 L'EXPOSITION, REVELATRICE DES PROCESSUS DE TRAVAIL 104
1.9 L'ARCHITECTURE COMME MATRICE DES PROCESSUS DE TRAVAIL (1) 108
1.9.1 L'HISTORIQUE DU CHANTIER 109
1.9.2 DES ESPACES DE TRAVAIL SUR MESURE. ÉCHANGE D'IMAGINAIRES ENTRE SCIENTIFIQUES ET ARCHITECTES. 110
1.9.3 L'ARCHITECTE, UN METIER TOTAL 113

1.10 CONCLUSION 113

2 LA TERRE, LE MARCHE 115

2.1 DU PLUS PETIT AU PLUS GRAND, JUSQU'A LA DISPARITION. PROLEGOMENES 115
2.1.1 DU PLUS PETIT, 115
2.1.2 EN REPASSANT PAR L'ESPACE DE TRAVAIL, 116
2.1.3 EN NOUS INSTALLANT DANS UNE ZONE PAVILLONNAIRE, 117
2.1.4 EN SUIVANT LE CHEMINEMENT DES MARCHANDISES, 118
2.1.5 EN EN CIRCULANT AVEC LES HOMMES, 118
2.1.6 JUSQU'A LA DISPARITION DE L'ESPACE 119
2.1.7 LES « ESPECES D'ESPACES » DU GEOGRAPHE 120
2.2 DE LA MAISON VERS LA VILLE 123
2.2.1 « CHEZ MOI » OU MON DOUBLE 123
2.2.2 LE LOGEMENT (DEDANS) 124
2.2.3 LES ENJEUX ECONOMIQUES ET ECOLOGIQUES DE L'HABITAT 132
2.2.4 ESTHETIQUE DE LA CABANE 137
2.3 LE TERRITOIRE FORMATE *VERSUS* LE TERRITOIRE SUR-MESURE 144
2.3.1 LE PROJET PHOTOGRAPHIQUE SUR BATAVILLE 144
2.3.2 LES DIFFERENTS TEMPS DE BATAVILLE : INVENTION, DECLIN ET RENOUVEAU 146
2.3.3 LOGER, RAPIDEMENT, LE PLUS GRAND NOMBRE ET DEVENIR PROPRIETAIRE 153
2.3.4 LA VILLE UBIQUITAIRE 156
2.3.5 LA VILLE MONDIALISEE VERSUS LA VILLE GLOBALISEE 157
2.3.6 LES BOGUES DU BLAT : LA SECONDE LEÇON D'ARCHITECTURE OU LE TERRITOIRE SUR-MESURE 161
2.4 DE LA MARCHANDISE VERS LE MARCHE : LE « VILLAGE-MONDE » ET LE « MEGASTORE » 166
2.4.1 TOUT EST MARCHANDISE, NOUS VIVONS DANS LE « MEGASTORE » 166
2.4.2 IL FAUT METTRE LE CONSOMMATEUR DANS DE BONNES CONDITIONS… 169
2.4.3 LIEUX DE PASSAGE ET DE CONSOMMATION : LE MAGASIN, LE SUPERMARCHE, L'HYPERMARCHE, LE CENTRE COMMERCIAL ET L'AEROPORT 170
2.4.4 LA VIE EN PAPIER GLACE DE PATRICK WEIDMANN 175
2.4.5 « LES AVANTAGES COMPARATIFS », LA SPECIALISATION DES ECONOMIES 180
2.4.6 FIGURES DU MIGRANT ET REPRESENTATIONS DE LA MIGRATION CHEZ LES ARTISTES : « TROUVER LA BONNE DISTANCE » 182
2.4.7 LE MUR COMME ECRAN, RESTER A L'EXTERIEUR 189
2.5 JUSQU'A LA DISPARITION, LE CAPITALISME AUTOPHAGIQUE 191
2.5.1 L'ANTHROPOCENE 191
2.5.2 MONDE CLOS, MECANISME AUTOPHAGIQUE 202
2.6 CONCLUSION 211

3 LA MONNAIE, LE POUVOIR 213

3.1 LE CAPITALISME OU LE REGNE DE L'ARGENT 214
3.1.1 RETOUR SUR LE CAPITALISME 214
3.1.2 LA MONNAIE, UN BIEN PRIVE ET PUBLIC 215
3.1.3 LA FINANCIARISATION DU MONDE 217
3.2 LA DIMENSION VISIBLE DE LA MONNAIE 218
3.2.1 L'ARGENT COMME MOTIF 218
3.2.2 « L'ŒIL CARTOGRAPHIQUE » DE MARINE SEMERIA ET DE MARTHA CARADEC 221
3.3 LA DIMENSION INVISIBLE DE LA MONNAIE 224
3.3.1 L'ARGENT, C'EST LE POUVOIR 224
3.3.2 LA BOURSE, LIEU DE POUVOIR 226
3.3.3 AUTRES LIEUX DE POUVOIR : LA BANQUE, LE CONSEIL D'ADMINISTRATION 228
3.3.4 LE POUVOIR ET SES MECANISMES 232

3.3.5 LES INSTALLATIONS DE MARK CURRAN 234
3.3.6 LA DEPENSE, L'ACCUMULATION, LE LUXE… CES LIEUX QUI FONT REVER 236
3.3.7 « L'ART, LE LUXE, LA MARQUE » 237
3.3.8 ESPACE *VERSUS* TEMPS DANS L'ECONOMIE 238
3.3.9 LA SPECULATION COMME MODE DE FONCTIONNEMENT 239
3.3.10 « LES PARADIS, RAPPORT ANNUEL », LE GRAND PROJET DE PAOLO WOODS ET GRABRIELE GALIMBERTI 242
3.4 LA CRISE, LA RUINE 243
3.4.1 LA FAMEUSE CRISE DES *SUBPRIMES* 243
3.4.2 LA DEROUTE DE 2008 244
3.4.3 « LA CRISE SANS FIN » 246
3.4.4 LA VILLE DE DETROIT, ENTRE « CAGE D'ACIER » ET « BRECHE » 249

CONCLUSION 255

BIBLIOGRAPHIE 261

RESUME 271

MOTS CLES 272

KEY WORDS 272

Ouverture

Quand Andy Warhol ouvre le 28 janvier 1964 la *Factory*, la dénomination de son atelier d'artiste à New York fait référence à l'usine ou à la fabrique, c'est-à-dire à un mode de production industrielle. Ce loft est un espace polyvalent. Il est l'atelier où sont produites à la chaîne les sérigraphies de Warhol ; il sert aussi de studio d'enregistrement pour les films expérimentaux ; et c'est un lieu de rencontres. L'artiste américain est un des principaux représentants du POP'ART, lequel demeure un des mouvements artistiques contemporains les plus connus. Les artistes du POP'ART s'emparent des motifs de la société de consommation et utilisent des procédés mécaniques de reproduction (photographie, sérigraphie) pour multiplier les motifs empruntés à la vie quotidienne. Fabrique, production, reproduction et consommation, voilà quatre termes qui font un premier lien avec l'économie.

À la même période, les artistes expérimentent de nouveaux médiums : la performance, l'installation et la vidéo, auxquels s'ajoute la photographie à partir des années 1970. La pratique de ces médiums modifie le rapport au réel, qui prend une place centrale dans les différentes pratiques. Les artistes emploient leur corps, utilisent des matériaux et des objets, et déploient les images pour dénoncer les réalités sociales, la marchandisation et le règne du patriarcat dans la culture occidentale, en particulier dans le champ du travail. Ils s'intéressent aux processus qui forment la réalité. Or une grande partie d'entre eux proviennent de l'économie et infusent tous les domaines de notre vie[1]. Par exemple, face à l'école, une partie des parents d'élèves ont tendance à agir comme si l'école était un service qui se consomme – un dû.

Les deux chocs pétroliers et la stagflation qui les accompagne, l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en 1979, au Royaume-Uni, et de Ronald Reagan aux États-Unis en 1981, et la mise en place du discours néolibéral, renforcent l'omniscience de l'économie, soutenue par les analyses des économistes « orthodoxes ». L'homme se comporte de façon rationnelle : c'est le fameux *homo œconomicus*. Et le marché est efficace : il s'autorégule.

Un autre courant existe chez les économistes : celui des hétérodoxes, qui nuancent cette vision de l'économie. Les hétérodoxes défendent un pluralisme des disciplines, combinant l'économie et d'autres sciences sociales (anthropologie, histoire, sociologie, etc.). Karl Polanyi (1886-1964) est un économiste hongrois, qui par son approche historique et anthropologique, sert de référence. Le marché autorégulateur, « l'encastrement »/« le désencastrement » et « les marchandises fictives » sont des outils qu'il a analysés ou forgés.

[1] La théorie de la performativité, par exemple, montre que les outils et le discours économiques sont tellement dominants que, tout le monde est influencé par les modèles économiques et se met à agir conformément aux processus, même sans s'en rendre compte.

L'économiste montre que le marché autorégulateur – qui fonctionne de lui-même grâce à la concurrence et qui n'a pas besoin d'être régulé – est une forme récente de marché : tout au long de l'histoire de l'homme, il a existé de nombreuses autres façons de faire des échanges. Une des conséquences de cette conception du marché est une autonomisation de la sphère économique. Ce que Polanyi nomme « le désencastrement » de l'économie et de la société. Or l'économie devrait œuvrer pour le bien commun, non pas pour elle-même. Il faut se tourner vers d'autres modèles que l'économie de marché.

La mise en place du marché autorégulateur a eu une autre conséquence : « le travail », la « terre » et « la monnaie » sont devenus eux-mêmes des marchandises gérées par le marché. Or ils constituent « la substance de la société elle-même. »[2]. C'est ainsi que la société se trouve subordonnée à l'économie, alors que selon Polanyi, l'économique devrait s'encastrer dans le social.

> Les marchandises sont ici empiriquement définies comme des objets produits pour la vente sur le marché ; et les marchés sont eux aussi empiriquement définis comme des contacts effectifs entre acheteurs et vendeurs. […]. Le point fondamental est le suivant : le travail, la terre et l'argent sont des éléments essentiels de l'industrie ; ils doivent être eux aussi en marchés ; ces marchés forment en fait une partie absolument essentielle du système économique. Mais il est évident que travail, terre et monnaie ne sont pas des marchandises ; en ce qui les concerne, le postulat selon lequel tout ce qui est acheté et vendu doit être produit pour la vente est carrément faux. En d'autres termes, si l'on s'en tient à la définition empirique de la marchandise, ce ne sont pas des marchandises[3].

Ce sont des « marchandises fictives ». Cette marchandisation du travail, de la terre et de la monnaie a des effets destructeurs sur l'homme, sur la nature et sur l'économie elle-même.

> Permettre au mécanisme du marché de diriger seul le sort des êtres humains et de leur milieu naturel, et même, en fait du montant et de l'utilisation du pouvoir d'achat, cela aurait pour résultat de détruire la société. […] La nature serait réduite à ses éléments, l'environnement naturel et les paysages souillés, les rivières polluées, la sécurité militaire compromise le pouvoir de produire de la nourriture et des matières premières détruit[4].

Cette analyse de Polanyi a été écrite il y a plus de 70 ans[5]. Or elle semble décrire notre situation actuelle. À travers cette notion de « marchandises fictives », l'économiste élabore une critique de l'économie capitaliste et de marché. Ce qu'il avait perçu dès les années 1940, c'est le retournement du système capitaliste et du marché autorégulateur contre l'homme et la nature. Nous nous appuierons sur son approche de l'économie, qu'il définit comme un processus liant l'homme et son environnement afin de satisfaire ses besoins.

---

[2] Karl Polanyi, *La Grande Transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*, trad. C. Malamoud, Paris, Gallimard, 1983, p. 121.
[3] *Idem*, p. 122.
[4] *Idem*, p. 123.
[5] La première édition de *La Grande Transformation* date de 1944.

> L'économie, en tant que processus institué d'interactions visant à satisfaire des besoins matériels, constitue une part essentielle de chaque communauté humaine. Sans une telle économie, aucune société ne pourrait exister.
> Il faut interpréter l'économie substantielle comme étant constituée de deux niveaux : le premier est celui de l'interaction entre l'homme et son environnement, le second est l'institutionnalisation de ce processus. Dans la réalité, les deux sont inséparables ; cependant nous les traiterons séparément[6].

Le monde est aujourd'hui façonné par l'économie. Le développement économique adapte l'espace à ses besoins, en particulier avec l'urbanisation et la mondialisation. Les artistes s'emparent des espaces ainsi configurés, de l'espace de travail au sein de l'entreprise, jusqu'au marché en passant par les espaces intermédiaires comme la maison. Ils forgent des outils et mettent en place des stratégies pour rendre intelligibles la réalité du monde. Ces stratégies se trouvent au centre de notre recherche.

Cette mise en critique s'articule autour de trois axes : le travail, la terre et la monnaie, lesquels font référence aux trois « marchandises fictives » que nous avons décrites. Le travail évolue entre deux pôles : la nécessité et la liberté. La question du travail domestique et les œuvres de Florence Paradeis et de Mierle Laderman Ukeles servent de point de départ pour analyser cette polarité. La terre, ensuite, est transformée par la production et la circulation de marchandises : c'est l'espace mondialisé et dégradé par nos modes de vie. L'espace mondialisé s'appuie sur un réseau de villes. Les enjeux autour de l'habitat révèlent les conséquences de l'exode rural et le rôle-clé des villes. Les artistes s'interrogent aussi sur la société de consommation, sur la façon dont elle nous conditionne et sur les retentissements d'un tel mode de vie sur l'écosystème terrestre. La monnaie et la financiarisation, enfin, se trouvent au cœur de notre société néolibérale et capitaliste. Elles révèlent les inégalités et la course effrénée à l'enrichissement. La ville américaine de Détroit incarne la dépendance d'un territoire à une mono-industrie, la frénésie financière et la crise de 2008. Nous terminons avec "l'artiste-libéré" (en référence à l'entreprise-libérée) comme Fabrice Hyber ou Philippe Parreno, qui résonne avec le *Portrait de l'artiste en travailleur* détaillé par le sociologue Pierre-Michel Menger et repris par Jean-Marc Huitorel.

> Ainsi l'artiste réunirait-il toutes les qualités de « la figure exemplaire du nouveau travailleur » : inventivité, mobilité, motivation, autonomie, flexibilité, etc. Il apparaîtrait comme le prototype de l'homme nouveau, modèle idéal des nouvelles pratiques managériales. L'artiste comme solution inespérée aux apories de l'organisation post-fordiste du travail [7] !

Que ce soit à travers les lieux de pouvoir, à travers des cartographies, des flux ou des dispositifs explorant à grande échelle la mondialisation des échanges, ou que cela soit à une autre échelle, à travers les espaces et conditions de travail, ces artistes, à leur façon, s'inscrivent parfaitement dans le courant hétérodoxe, qui revendique la

---

[6] Karl Polanyi, *La Subsistance de l'homme. La place de l'économie dans l'histoire et la société*, trad. Bernard Chavance, Paris, Flammarion, 2011, p. 72.
[7] Jean-Marc Huitorel, *Art et économie*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2008, p. 17.

pluralité des approches de l'économie. Grâce aux artistes nous appréhendons le monde avec d'autres outils que ceux fournis par les économistes.

1 Le travail, l'homme

1.1 Le travail domestique ou la double domination

I'M COMPLETELY EXHAUSTED… (Fig.1) Sur cette photographie de Florence Paradeis, nous apercevons une femme endormie sur un bureau. Epuisée. Qui est épuisée ? la femme après sa double journée de travail (domestique et rémunéré) ? l'artiste ? car le personnage semble feuilleter un catalogue d'exposition. Un autoportrait en artiste épuisée ? Ou une artiste, mère de famille, épuisée par ses activés ménagères ? Comme à son habitude, Florence Paradeis propose une image à double entrée.

De façon significative, à la question « Que vous faites-vous dans la vie ? », notre réponse portera spontanément sur l'emploi que nous occupons, comme si la vie et le travail se confondaient. En effet, le travail (rémunéré) occupe une place centrale dans notre société organisée économiquement par le système capitaliste et le marché, et dans notre vie. Révéler son emploi, c'est dire beaucoup de qui nous sommes. C'est donner, entre autres, une indication sur notre niveau d'études et une échelle de nos revenus : c'est indiquer notre statut social. Le travail est le marqueur principal, « un support privilégié d'inscription dans la structure sociale. »[1]. pour nous situer dans la société. Il nous rend visible, nous existons aux yeux des autres. C'est pourquoi être sans emploi est si excluant. Pourtant, le travail demeure pour la plupart d'entre nous aliénant : nous le percevons comme une obligation, nous subissons ses contraintes, la fatigue qu'il porte, mais nous l'acceptons pour la rémunération qu'il rapporte, dans l'attente du temps libre, après le temps assujetti. Le temps libre servirait à compenser et à réparer le temps confisqué par le travail, supporter d'un côté pour profiter de l'autre, en quelque sorte. En même temps, il est ce qui nous permet de faire preuve de volonté, d'analyse et de projection. Il est cette activité spécifiquement humaine qui nous permet de nous surpasser et de dominer la nature. Il y a un certain prestige à travailler beaucoup, à rentrer tard, à avoir un travail prenant. Et c'est tout le paradoxe du travail : d'être à la fois structurant et aliénant.

Une autre façon de cerner la nature du travail est de chercher ce qui se trouve à son opposé. L'oisiveté, le fait d'être oisif, de ne pas avoir d'occupation, de ne pas avoir de profession ? Couramment, c'est disposer de suffisamment d'argent, de ne pas être obligé de travailler et disposer ainsi librement de son temps. Alors que le travail saisit le temps, l'assujettit. Le jeu peut-être, « cette activité physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de celui qui s'y livre, d'autre but que

[1] Robert Castel, *Les Métamorphoses de la question sociale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 17.

le plaisir qu'elle procure.[2] » ? Le jeu est cette activité qui se dilapide dans l'instant, tandis que le travail alimente le présent pour construire l'avenir.
C'est pourquoi entrer dans l'économie par le travail domestique, avec les artistes, c'est immédiatement convoquer une série de questions essentielles : qu'est-ce que le travail ? doit-il être impérativement rémunéré ? qu'est-ce que la production ? quelle est la valeur d'une activité ? l'économie de marché et capitaliste est-elle sexiste ?
Les saynètes sur la vie quotidienne de Florence Paradeis ouvrent ce questionnement sur la nature du travail. Elles sont relayées par les performances de Mierle Laderman Ukeles et son travail de « maintenance » (*maintenance artwork*).
A partir de ces deux artistes, nous rayonnons pour d'abord définir les activités et l'espace domestiques, puis le travail en général. Nous analysons ensuite les espaces construits par le travail, à partir de différentes stratégies photographiques, puis la place du corps, avec la fonction de la tenue chez Charles Fréger, par exemple, pour finalement révéler les processus de travail des artistes, avec Sara Ouhaddou, Philippe Parreno, Jean Denant et Marie Reinert, et de l'architecte. A travers ce cheminement, nous cherchons à comprendre le travail, facteur essentiel de notre économie de production, comment il construit l'espace dont il a besoin (l'espace domestique, l'usine ou le bureau, l'exposition) et comment cette construction est rendue visible par les artistes.

1.1.1 Les mise-en-scène allégoriques de Florence Paradeis

Une femme est penchée sur une table marron et vernie, elle tient un chiffon jaune dans la main droite (Fig. 2). Elle est totalement absorbée par sa tache. Cette absorption nous capte car elle semble indiquer un événement extraordinaire. Et en effet ! Cette femme est à la recherche de la perfection : une table impeccablement propre, sur laquelle la moindre trace aura été effacée et dans laquelle nous pourrons nous refléter radieusement, commet son propre visage se reflète. En revanche, peut-être ne tenterons-nous pas de nous approcher de la table, de crainte d'y laisser une trace. Encore moins oserons-nous nous y attabler… Cette femme est-elle maniaque ? ou redoute-t-elle le retour de son mari, après une journée de travail, et son tour d'inspection quotidien [3]? Ici, il n'y a pas de magie, cette table brille parce qu'elle a

[2] *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 1046.

[3] Le travail domestique n'est pas magique, rappelle Mona Chollet dans son ouvrage *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Editions la Découverte, 2016, p. 197-198 : « L'employeur comme le mari peuvent ainsi se faire servir tout en s'épargnant l'embarras, même vague, d'y être confrontés. Mais ce refus de *voir* le travail domestique permet aussi de maintenir l'illusion d'un intérieur propre et bien tenu *comme par magie*. Quand les conjoints de certaines femmes au foyer osent dire qu'elles ont "la belle vie" et qu'elles ont "bien de la chance" de "ne pas travailler", leur attitude s'explique par la cuistrerie, certes, mais peut-être aussi par cette croyance persistante : la propreté est l'état naturel d'une maison. « Si je lui fais remarquer qu'il ne me dit jamais rien sur la façon dont j'entretiens l'appartement, il me répond que c'est toujours beau », soupirait Patricia Andrews. Le travail domestique reste un travail qui « se voit quand il n'est pas fait ». On conseillera donc à tous ces esprits crédules de se renseigner : non seulement la salle de bain ne retrouve pas toute seule sa blancheur étincelante, non seulement le linge ne revient pas de sa propre initiative s'empiler dans l'armoire, lavé, repassé et plié, non seulement le frigo ne se remplit pas grâce à un conduit secret percé dans le mur, mais, même dans le *véritable* monde de la magie, il faut se coltiner le travail domestique. »

été nettoyée. Ici, le personnage féminin n'a aucune affinité avec la fée du logis de Pliz, ce produit d'entretien dépoussiérant, et avec la comédienne Marie-Pierre Casey qui, dans une publicité des années 1980, glissait à plat ventre sur une table enduite de Pliz en disant « Et c'est tant mieux parce que je ferais pas ça tous les jours... » ! Le modèle de Florence Paradeis semble prêt à faire cela tous les jours, pour avoir une brillance parfaite. La composition de l'image est particulière, avec cette grande surface marron et floue, au premier plan, qui occupe la moitié de l'image. Une autre photographie, proche par sa composition, semble répondre à cette mise-en-scène sur le ménage. Un homme en tenue de jardinage (bottes en plastique) est appuyé sur son bras gauche et semble examiner le sol (Fig. 3). Il tient un transplantoir dans sa main droite : est-il en train de creuser de petits trous pour planter des plants ou au contraire est-il e train d'en retirer délicatement ? De nouveau, le premier plan est flou et dissimule ce que le personnage inspecte. Une troisième photographie montre un homme qui va planter un clou (Fig. 4). La composition est intrigante avec cette main gauche proéminente tenant le clou et ce marteau qui vient vers nous, les regardeurs – nous sommes le mur ou le support sur lequel ce clou va être planté. Dans ces trois images, l'espace est construit par la direction donnée par le regard des modèles.

Ces trois images retiennent notre attention car elles reprennent la répartition des rôles du travail domestique : les femmes sont chargées du ménage, quand les hommes jardinent et bricolent. Or le ménage ou le nettoyage du linge ne sont pas des activités similaires au jardinage ou au bricolage, nous y reviendrons.

À partir de la fin des années 1980 et durant les années 1990, Florence Paradeis réalise donc un ensemble de photographies rassemblant des saynètes de la vie quotidienne : un couple à table avec son bébé, un couple en vacances au bord de l'eau, un petit déjeuner au lit, une mère et son fils à table, elle tricotant, lui lisant, une mère tendant deux billets à son fils, une partie de scrabble, une coupe de cheveux dans un jardin, le remplacement d'une litière, une femme qui arrose une plante avec un pulvérisateur sur son balcon, une femme qui tartine une biscotte, une femme assoupie au milieu de mots fléchés, une femme qui époussète une table, un homme qui jardine ou qui plante un clou, etc[4].

Par leur composition et l'emploi de la mise-en-scène, les photographies de Florence Paradeis sont indéniablement déconcertantes. L'artiste propose des cadrages peu conventionnels, à l'inverse des règles indiquées dans les revues ou sites de photographie pour réussir une "bonne" photographie, en particulier sur les sites de photographie dite "amateur"[5]. L'emploi du flou au premier plan, dans de grandes

[4] Voir le catalogue édité à l'occasion de l'exposition de Florence Paradeis au Centre d'art contemporain de Brétigny, du 5 octobre au 30 novembre 2002, Centre d'art contemporain de Brétigny / Édition Villa Saint Clair, Sète, 2003.

[5] https://apprendre-la-photo.fr/la-composition-et-la-regle-des-tiers/ : « La règle des tiers. Nous commencerons donc aujourd'hui par un principe de composition extrêmement simple et extrêmement connue, la règle des tiers. Elle est très simple : elle consiste à placer les éléments importants de l'image sur les lignes verticales et/ou horizontales qui coupent l'image aux tiers, voire à leurs intersections (les points forts de l'image). »

surfaces presqu'horizontales et qui occupent une partie de l'image, est en contradiction avec ces règles. De plus, les arrière-plans sont flous ou obstrués. Ce qui donne l'impression d'une image qui est en mouvement, qui se redresse et vient vers nous[6]. Les personnages ne sont pas immobiles, ils sont bien en train d'agir. Par ailleurs, elle revisite ces situations quotidiennes par l'emploi d'une mise en scène théâtrale, qui donne cette tonalité étrange à ces images, et transforme ces gestes du quotidien ou ces situations ordinaires en allégories.

> La force de Paradeis, à cette étape de son travail, est de sursignifier le banal, de le théâtraliser afin d'en constituer la fresque stylisée des jours ordinaires, rejoignant par là même la réflexion sur le lieu commun et le stéréotype qui ne cesse de "travailler" le medium photographique depuis plus de vingt ans[7].

Les pratiques artistiques, en particulier photographiques, ont été animées dans les années 1990 par « le trope du banal [8]», pour reprendre Dominique Baqué, qui analysait que « l'art du banal refuse l'emphase, la monumentalité, l'assertion : il ne cesse de jouer sur le minime – sans pour autant relever de l'art minimal –, le dérisoire, l'ordinaire. Jusqu'à la miniaturisation, parfois des œuvres et des objets du monde ». La critique d'art distinguait quatre approches : le "neutre", le banal théâtralisé, le banal comme chiffre, comme palimpseste décrypté et le banal tragique. La pratique artistique de Florence Paradeis s'inscrit dans ce mouvement. Son approche théâtralisée multiplie les lectures possibles, dans une sorte d'emboîtement semblable aux poupées russes. Ou comme l'indique l'artiste elle-même : « Toutes les images se nourrissent entre elles et, du coup, parlent toujours

---

[6] Par exemple, nous ressentons un effet opposé avec les images-tableaux de Jeff Wall. Dans *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation*, *Barcelona* (1999) ou *A view from an Apartment* (2004-2005), tout semble Figé avec la mise en scène et une prise de vue frontale dans laquelle tous les plans tombent et tranchent à la verticale, dans une netteté parfaite. Notre regard traverse l'image pour regarder le paysage au travers de la fenêtre dans *A view from an Apartment* ou circule, dans *Morning Cleaning*, *Mies van der Rohe Foundation, Barcelona*, des sièges blancs sur la droite, vers le mur baigné de soleil sur la gauche, puis vers le laveur de carreaux sur la droite et jusqu'à la sculpture, au fond, sur la gauche. Et dans Diagonal Composition N°3 (2000), notre regard plonge vers le seau et le balai espagnol. Voir à ce sujet Michael Fried, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Éditions Hazan, Paris, 2013. Chap. « Jeff Wall et l'absorbement : Heidegger sur l'être-au-monde et la technique », p. 37-62.

[7] Dominique Baqué, *Idem*, p. 30.

[8] Voir à ce sujet le chapitre « Le Trope du Banal » dans l'ouvrage *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2004, p. 23-37. Voir aussi le catalogue de l'exposition du Mai de la photo 1995 : Emmanuel Hermange, André Rouillé (sous la direction de), *Esthétiques de l'ordinaire*, Reims, éditions Mairie de Reims, 1995. Dans son texte intitulé « Esthétiques de l'ordinaire », André Rouillé écrit : « Si tous ces photographes s'attachent à des lieux et à des objets familiers et banals, la plupart d'entre eux rompent délibérément avec les effets formels propres à forcer l'attention, ou à susciter l'émotion. […]. Loin d'être un degré zéro de l'écriture photographique, loin de renvoyer à un en de-deçà de l'art, elle témoigne au contraire d'un raffinement stylistique, et s'affirme comme une manière de récuser la naïve sophistication des photographies d'art, autant que de résister à la triviale imagerie des médias. », *idem*, p. 5.

aussi des images, s'adressent aux images, à notre rapport aux images, interrogeant ainsi notre regard.[9] »

1.1.2 Les polarités du travail domestique

Pour définir le travail domestique, « on retient généralement trois critères : être productif, non rémunéré et pouvoir être délégué à quelqu'un d'autre.[10] » « Etre productif », c'est produire quelque chose et donc créer de la valeur économique. Mais il n'y a pas de contrepartie financière à cette production et au travail fourni (« non rémunéré »). Enfin, il s'agit de tâches pouvant être confiées à autrui, soit un travail qui ne nécessite pas de qualification spécifique. Le croisement de ces trois critères articule les questions importantes portées par le travail. Est-il une nécessité ou un besoin ? A-t-il une fonction émancipatrice ou aliénante ? Doit-il être, par nature, rémunéré ? Le monde du travail est-il définitivement sexiste ? C'est ainsi que le travail domestique cristallise les paradoxes du travail.

Détaillons plus précisément le travail domestique. Que nous révèle l'étude menée par l'insee entre septembre 2009 et décembre 2010 ? Le travail domestique se déploie tout d'abord dans un espace défini, celui « qui concerne la vie à la maison, en famille »[11]. Il comprend diverses activités regroupées selon trois périmètres car il n'existe pas de définition établie des tâches domestiques.

> Le périmètre restreint correspond au cœur des tâches domestiques (cuisine, ménage, soins matériels aux enfants, entretien du linge, gestion du ménage). Accompagner ses enfants ou une autre personne fait aussi partie du périmètre restreint. Le périmètre intermédiaire y ajoute des activités à la frontière du loisir (courses, jardinage, bricolage, jeux avec les enfants). Le périmètre le plus large y ajoute le fait de promener un animal et les trajets en voiture effectués pour se déplacer soi-même (*encadré*).
>
> En 2010, une personne de 11 ans et plus résidant en France consacre en moyenne 2 heures et 7 minutes par jour aux activités du cœur du travail domestique, soit près de 15 heures par semaine. Avec la définition intermédiaire, elle y consacre 3 heures par jour et 21 heures 30 minutes par semaine respectivement, tandis que la définition extensive porte ces durées à près de 4 heures par jour et plus de 27 heures par semaine (*tableau 1*).
>
> Ainsi, sur l'année, les Français consacrent en moyenne 765 heures au cœur des tâches domestiques, dont 217 heures à la cuisine, 199 heures au ménage, 118 heures aux soins matériels des enfants (les laver, les nourrir, les accompagner...), 69 heures à l'entretien du linge (lessive, repassage) ... Le périmètre intermédiaire y ajoute principalement 129 heures passées à faire des courses, 74 heures de bricolage, 63 heures de jardinage, 30 heures d'activités liées aux enfants (*graphique*), tandis que le périmètre extensif ajoute encore 253 heures par an de trajets en voiture[12].

---

[9] *Florence Paradeis*, catalogue édité à l'occasion de l'exposition au Centre d'art contemporain de Brétigny, du 5 octobre au 30 novembre 2002, p. 99.

[10] https://www.insee.fr/fr/statistiques/2123967. Tous les dix ans, depuis 1996, l'insee mène une enquête pour évaluer la part du travail domestique.

[11] *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 566.

[12] Insee, *Op. cit.*

Certaines activités débordent sur le champ des loisirs, comme le jardinage ou le bricolage. D'autres ouvrent l'espace comme les trajets en voiture ou la promenade du chien. Plusieurs sont quotidiennes (cuisine), d'autres peuvent être organisées sur la semaine (ménage) ou occasionnelles (bricolage). Quoi qu'il en soit, en termes de temps passé, la cuisine, le ménage, les enfants et les courses demeurent les activités domestiques principales et incombent avant tout aux femmes (72%).

> En 2010, une femme vivant en couple et mère d'un ou plusieurs enfants de moins de 25 ans, réalise en moyenne 28 heures par semaine de tâches du périmètre restreint, 34 heures avec le périmètre intermédiaire et 41 heures avec l'extensif, contre 11, 17 et 23 heures respectivement pour un homme vivant seul (tableau 2). On peut comparer ces chiffres avec le temps de travail rémunéré de chaque catégorie d'individus, en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'une moyenne calculée sur l'ensemble de la population, et donc y compris sur les personnes sans activité professionnelle, et sur tous les jours de l'année (week-ends et congés inclus). Avec la définition intermédiaire, le temps hebdomadaire moyen de travail domestique d'une femme en couple avec enfants (34 heures) est comparable au temps moyen de travail rémunéré d'un homme dans la même situation (33 heures), tandis que les seconds passent en moyenne aux tâches domestiques le temps que les premières passent au travail rémunéré (18 et 20 heures respectivement). Le temps de travail total est donc équivalent. En revanche, avec la définition restreinte qui exclut les activités proches des loisirs comme le jardinage, le bricolage et les jeux avec les enfants, le temps de travail total (domestique et rémunéré) des premières est supérieur de 5 heures au temps de travail total des seconds. En effet, plus on se rapproche du cœur des tâches domestiques, plus la part réalisée par les femmes est importante : 72 % avec le périmètre restreint, contre 60 % avec le périmètre le plus large. Enfin, le travail domestique réalisé bénévolement pour un autre ménage ou une association représente entre 4 % et 5 % du total (tableau 1)[13].

Au sein même des activités domestiques existe une répartition des activités domestiques entre les femmes et les hommes. La cuisine, le ménage, les soins matériels aux enfants, l'entretien du linge et la gestion du ménage (périmètre restreint) reviennent plutôt aux femmes. Les hommes évoluent surtout sur le périmètre secondaire : le bricolage, le jardinage, les jeux avec les enfants. Cela correspond à un modèle dans lequel l'homme s'attaque plutôt à des taches extérieures (le barbecue ou le jardinage), plus techniques (la découpe du poulet ou le bricolage), quand la femme se tourne vers des activités intérieures (la lessive, le repassage, le ménage et la cuisine quotidienne), plus répétitives ou de l'ordre du soin. Lequel serait "naturel" chez elle ? La femme serait spontanément plus douce et attentionnée, faite pour s'occuper des autres… Nous pouvons repenser aux trois photographies de Florence Paradeis (Fig. 2,3 et 4).

Les recherches de Françoise Héritier ont porté justement sur l'analyse de ce modèle dominant. Lequel a organisé le rapport des sexes et a produit une série de stéréotypes toujours très actuels. Il y a eu un partage de l'espace : l'extérieur (le monde) pour les hommes, l'intérieur (le foyer) pour les femmes. De même, les activités ont été réparties : productives et techniques (avec un savoir-faire) pour les

[13] Insee, *Op. cit.*

hommes ; domestiques (sans réelles compétences) pour les femmes. Pour le dire autrement, les différences femme / homme se sont construites, elles n'ont pas été là immédiatement. Et cette construction remonte à loin, à la Préhistoire, au Paléolithique : il y a 30 000 ans, au début du Paléolithique supérieur, ce modèle est déjà bien en place.

Aux couples extérieur / intérieur et technique / générique, nous pouvons ajouter les binômes visible / invisible et durabilité / dilapidation, qui fonctionnent ensemble. Repeindre un portail, refaire un parquet, construire une véranda, tondre sa pelouse ou cultiver un potager, ce sont des taches visibles et durables, que les autres ou nous-même pouvons contempler, voire admirer. Tandis qu'une lessive étendue, un *tee-shirt* repassé, un sol lavé (il y a peut-être une satisfaction à se refléter dans un sol nettoyé et brillant, mais elle est de courte durée) ou un repas cuisiné sont quasiment immédiatement "dilapidés". Aussitôt faites, aussi consommées et disparues : il y a une invisibilité de ces activités, que nous nommerons les activités "pénélopes". C'est ainsi que le travail domestique révèle une des articulations principales du modèle dominant : il conviendrait mieux aux femmes d'évoluer en coulisses quand il revient aux hommes d'être sur le devant de la scène. A chacun sa place [14]?

1.1.3 La femme naturellement faite pour le foyer ?

La place "naturelle" de la femme est-elle le foyer ? Est-elle naturellement faite pour les taches domestiques ? Selon quels critères ? Concernant le périmètre restreint (la cuisine, le ménage, les soins matériels aux enfants, l'entretien du linge et la gestion du ménage), en quoi ces activités seraient-elles spécifiques aux femmes ? A l'exception de l'allaitement qui n'est pas interchangeable, qui ne peut « être délégué à quelqu'un d'autre. » mais qui, du coup, sort de la classification "activité domestique", quelle autre activité relèverait serait spécifiquement de la nature des femmes ? "Nature" est à envisager dans son premier sens : « Il est vrai que la nature, dans un premier sens, est ce qui existe spontanément et, dans un être, ce qui consiste le principe de son développement autonome [15]. » Les femmes développeraient spontanément des habiletés à s'occuper de la cuisine (n'est-ce pas en contradiction avec le faible nombre de femmes chefs étoilées ?), du ménage, des soins matériels aux enfants, de l'entretien du linge ou de la gestion du ménage ?

Donner un biberon ne demande pas de qualification et peut tout autant revenir au père qu'à la mère. Pour les couples qui accueillent des jumeaux, le partage des taches se fait spontanément et chacun arrive à donner le biberon. Ce n'est donc pas naturellement que cette spécialisation des femmes pour les tâches ménagères s'est installée, mais artificiellement. Cette répartition des activités a été construite puis transmise : les filles puis les femmes apprennent à accepter de donner un certain temps, de leur temps, pour les autres. Et cela passe par l'entretien du foyer, en

[14] Dans un ouvrage *De la lutte des classes à la lutte des places*, paru en 2009, Michel Lussault montre comment la question de la place (la revendication de sa place, de sa singularité) est venue se substituer à la lutte des classes (combat du groupe, du collectif).

[15] Elisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Løve et Pierre Kahn, *La Philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 307.

déployant des activés répétitives et peu enrichissantes. Ce qui soutient cette acceptation, c'est le stéréotype toujours à l'œuvre qu'il est dans la nature – ce qui est inné, donné – de la femme d'être attentionnée et dévouée.

Pourtant, le statut de femme au foyer, reconnu en tant que tel, est récent. Les femmes ont toujours travaillé : agriculture, domesticité, dans des boutiques ou ateliers d'artisans. C'est au XIXe siècle, avec la révolution industrielle et le développement du travail salarié, qu'a émergé une classe « moyenne », porteuse de valeurs bourgeoises organisant une nouvelle conFiguration sociale et le rôle de chacun. L'homme est robuste et doit être capable d'assumer sa famille, quand la femme doit être délicate (trop pour être active et produire ?)[16] et doit se vêtir de tenues contraignantes (inadaptées au travail). Au début de ce changement, dans les classes populaire ou ouvrière, les femmes ont continué de travailler. Puis cette nouvelle organisation, qui avait donc commencé dans la bourgeoisie lorsque celle-ci a été obligée de travailler elle-même, s'est étendue au monde ouvrier[17]. Ainsi l'industriel américain Henry Ford avait-il bien compris l'importance d'un foyer douillet et réparateur, entretenu par l'épouse, pendant que le mari travaillait à l'usine. Dans un essai paru dans les années 1920, *Machinery, the New Messiah*, il écrit : « A clean factory, clean tools, accurate gauges, and precise methods of manufacture produce a smooth working, efficent machine, (just as) clean thinking, clean living, and square dealing[18]. » C'est ainsi que le modèle de la femme au foyer s'est généralisé, signifiant qu'un côté que l'homme était à la hauteur financièrement et de l'autre, que la femme assumait sa nature. Ce qui sous-tend ce modèle, c'est que le pouvoir se trouve du côté des hommes et l'effacement, du côté des femmes.

C'est ainsi que la femme au foyer se retrouve dans la catégorie "inactive". Si nous demandons à des enfants qui ont une mère au foyer, « Chez toi, qui travaille ? », la

---

[16] Alison A. Macintosh, Ron Pinhasi et Jay T. Stock, Prehistoric women's manual labor exceeded that of athletes through the first 5500 years of farming in Central Europe, http://advances.sciencemag.org/content/3/11/eaao3893. Ces chercheurs de l'université de Cambridge ont montré que les femmes du Néolithique avaient des bras très puissants, puissance due aux travaux agricoles répétitifs. Autrement dit, les activités physiques récurrentes ont un impact sur la masse musculaire et le développement de l'ossature. A l'inverse, des milliers d'années en sous-activités physiques ont rendu les femmes plus faibles. Quel serait le corps des femmes aujourd'hui si la répartition des taches physiques et la différenciation alimentaire (l'alimentation des hommes est bien plus riche en protéines, viande et graisses, ce qui entre dans la fabrication des os ; les mères nourrissent plus les garçons que les filles) avaient été différentes, c'est-à-dire équilibrées entre les femmes et les hommes ? Voir à ce sujet les travaux de Françoise Héritier et ceux de Priscille Touraille, en particulier sa thèse soutenue en 2005 à l'EHESS : Dimorphismes sexuels de taille corporelle : des adaptations meurtrières ? : les modèles de la biologie évolutive et les silences de l'écologie comportementale humaine.

[17] Voir à ce sujet Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, Editions la Découverte, 2016. En particulier, le chapitre « Métamorphoses de la boniche. La patate chaude du ménage. » p. 177-220.

[18] Traduction personnelle : « Une usine propre, des outils propres, des indicateurs exacts et des méthodes de fabrication précises produisent une machine efficace, fiable et fonctionnant en douceur, (tout comme) une pensée saine, un mode de vie sain et une manière nette et droite de résoudre les problèmes. »

réponse sera assurément « mon père ». Inactive pour la comptabilité nationale, ne "faisant rien" pour son entourage.

> Une mère de famille ayant trois enfants et plus, classée comme “inactive” par la statistique publique, accomplit plus de 40 heures par semaine de travail domestique, plus qu’un plein temps d’actif. Comment le terme d’inactivité a-t-il pu recouvrir et cacher une telle quantité de travail ? Pourquoi a-t-on considéré comme inactives les femmes au foyer ? Comment cette catégorie statistique s’est-elle constituée, jusqu’à oblitérer une portion si grande de la réalité de l’activité quotidienne de nombreux hommes et femmes [19] ? » Ainsi Annie Fouquet (économiste et statisticienne) ouvre-t-elle son article sur l’inactivité, dans lequel elle explique comment l’inactivité n’est jamais vraiment définie. Cette dernière s’inscrit en creux : « ceux qui ne sont ni actifs occupés, ni chômeurs[20].

Pour en revenir aux taches domestique, rien ne justifie que cela soit les femmes qui en soient en charge : seul l’allaitement lui est spécifique. Sinon, pour le reste, pourquoi les femmes ? Les femmes n’ont pas un goût pour le ménage ou la lessive : ce n’est pas une vocation ! Cette situation décrit le rapport de force qui régit la société et se diffuse dans tous les champs qui la compose : le pouvoir est du côté des hommes. Cela passe par « l’appropriation du temps », « l’appropriation des produits du corps », « l’obligation sexuelle » et « la charge physique des membres du groupe »[21].

> Le temps est approprié *explicitement* dans le « contrat » de mariage en ce qu’il n’y a aucune mesure de ce temps, aucune limitation à son emploi, ni exprimée sous forme horaire comme c’est le cas dans les contrats de travail classiques, qu’ils soient salariaux ou non (les contrats de louage, ou contre entretien, spécifient un temps de travail et un temps de liberté – fêtes, jours de repos, etc.), ni exprimée sous forme de mesure en monnaie : aucune évaluation monétaire du travail de l’épouse n’est prévue. […].
> Toujours et partout, dans les circonstances les plus « familiales » comme les plus « publiques », on attend que les femmes (la femme, les femmes) fassent le nettoyage et l’aménagement, surveillent et nourrissent les enfants, balayent ou servent le thé, fassent la vaisselle ou décrochent le téléphone, recousent le bouton ou écoutent les vertiges métaphysiques et professionnels des hommes, etc[22].

Ce n’est pas comme dans l’esclavage ou le servage, les tâches domestiques ne réduisent pas les femmes « à l’état de chose, d’outil ». Mais elles portent ce rapport de pouvoir qui s’établit sur deux niveaux. D’une part, les femmes se retrouvent au service du foyer, du mari, des enfants : elles donnent de leur temps (pris sur leur temps de travail, les femmes rentrent plus tôt, par exemple). D’autre part, elles prennent en charge un type d’activités peu motivantes et peu valorisantes. C’est un peu comme si c’était aux hommes de s’occuper "des choses importantes", ce qui

[19] Annie Fouquet, « L’Invention de l’inactivité », *Travail, Genre et Sociétés*, n°11, 2004, p. 47.
[20] *Idem*, p. 47.
[21] Voir à ce sujet le livre de Colette Guillaumin, *Sexe, race et Pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes éditions, 1992, dans lequel elle développe le concept de sexage.
[22] Colette Guillaumin, *Sexe, race et Pratique du pouvoir, Idem*, p. 20-21.

d'ailleurs renforce leur position dominante dans le monde du travail, comme au sein du foyer. Et aux femmes de prendre sur elles pour assumer la vie domestique. Il est compréhensible que cette situation agrée les hommes : ils se sont "débarrassés" d'une série de tâches inintéressantes.
C'est cela que révèle le travail domestique : un rapport de force en défaveur des femmes. Et en défaveur d'autres catégories ayant des caractéristiques proches : les handicapés, les étrangers.

1.1.4 La jubilation de l'*homo faber*

Leroi-Gourhan a placé la station debout au premier plan de ce qui a fondé l'humanité. La station verticale a eu un double impact : sur la main et sur la face. La main, qui servait au déplacement, s'est libérée et a changé de fonction pour manier l'outil (la technique). La face s'est raccourcie pour favoriser le langage. Technique et langage ont sollicité les compétences cérébrales lesquelles, en retour, ont évolué et ont augmenté pour intensifier le développement de la technique et du langage. C'est la station debout qui a entraîné la transformation du cerveau. Et non l'inverse. Et c'est ainsi que technique et langage sont ce qui caractérisent l'homme et sont à l'origine de l'humanité.

> Il existe par conséquent un lien entre main et organes faciaux et les deux pôles du champ antérieur témoignent d'un égal engagement de la construction des symboles de communication. […].
> En d'autres termes, à partir d'une formule identique à celle des primates, l'homme fabrique des outils concrets et des symboles, les uns et les autres relevant du même processus ou plutôt recourant dans le cerveau au même équipement fondamental. Cela conduit à considérer non seulement que le langage est aussi caractéristique de l'homme que l'outil, mais qu'ils ne sont que l'expression de la même propriété de l'homme, exactement comme les trente signaux vocaux différents du chimpanzé sont l'exact correspondant mental des bâtons emmanchés pour attirer la banane suspendue, c'est-à-dire aussi peu un langage que l'opération des bâtons n'est une technique au sens propre.
> […]. Un point essentiel peut être dégagé : il y a possibilité de langage à partir du moment où la préhistoire livre des outils, puisque outil et langage sont liés neurologiquement et puisque l'un et l'autre sont indissociables dans la structure sociale de l'humanité.
> Peut-on aller un peu plus loin ? Il n'y a probablement pas de raison pour séparer, aux stades primitifs des Anthropiens, le niveau du langage et celui de l'outil puisque actuellement et dans tout le cours de l'histoire, le progrès technique est lié au progrès des symboles techniques du langage[23].

Ce qui nous intéresse ici, c'est cette « même propriété de l'homme », cette transformation de la nature (le travail) et cette extériorisation (la parole). C'est grâce au geste outillé que l'homme s'extériorise et s'invente, qu'il se réalise et devient lui-même. La technique n'est pas une fin en soi, mais bien une médiation entre l'homme et le milieu naturel.

[23] André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Paris, Editions Albin Michel, 1964, p. 162-163.

Nous voyons ici comment l'outil s'oppose à la machine. Il est le prolongement de la main et du corps – un appendice. L'homme est dans une relation de continuité avec l'outil, c'est lui qui a la maîtrise, qui l'utilise et le guide. Nous sommes dans une production de type artisanale, à dimension humaine, assumant lenteur et imperfections, ce qui rend l'objet réalisé unique. Cet imaginaire de l'artisanat est essentiel. Il raconte la jubilation que peut ressentir l'homme à fabriquer quelque chose de ses propres mains – jubilation qui n'a pas d'égal[24]. A pouvoir contempler ce qui d'abord a été conçu, puis a pris du temps à être fabriqué, pour être ensuite transmis : une extériorisation de soi, visible, qui lui appartient « de bout en bout », qui englobe tout. L'homme demeure au premier plan de son activité.

> J'ai travaillé comme commercial dans une grande entreprise informatique. Tout ce qu'on me demandait, c'était d'enchaîner des coups : tout est à reconstruire chaque jour. Je ne servais qu'à apporter de l'énergie pour faire fonctionner des processus, et j'ai toujours su que je ne ferais pas ça toute ma vie. […]. Je me suis remis à ma passion de lycéen : bricoler des guitares. Cela fait dix ans que j'en fabrique et, aujourd'hui, je suis installé dans mon atelier. J'ai toujours été un manuel, dans l'électronique d'abord et dans le travail du bois, ma passion. Alors, pour moi, faire le choix de l'artisanat n'a pas été le grand saut : toute ma vie me menait là. Maintenant, mon travail m'appartient de bout en bout. Je conçois ce que je vais réaliser, je produis un objet unique et j'ai le retour de la personne qui l'utilise… L'art de l'artisan, c'est une discipline qui vous élève ; c'est voir le beau dans le fonctionnel, c'est la maîtrise d'un savoir-faire que je cultive aussi dans mon ancienne branche, l'électronique. La lutherie n'étant pas très lucrative, je continue à travailler ponctuellement sur des projets informatiques pour de grandes entreprises. Avec l'expérience accumulée, je propose des solutions originales, simples et efficaces : du travail d'artisan, en somme, qui me permet de pratiquer mon activité en toute liberté[25]. (François, luthier, 47 ans)

Tandis que la machine nous plonge dans une production de type industrielle, pour laquelle quantité et rapidité (la productivité) sont décisives. Par ailleurs, la machine peut fonctionner seule. L'homme devient un chaînon au sein de la chaîne de production, d'un processus. Car cette productivité s'applique à de nombreux domaines, pas uniquement à l'usine. L'ouvrier, le caissier, l'opérateur, le technicien ou le commercial doivent faire en sorte de maintenir le flux et d'éviter les interruptions. Ils sont un fragment d'un tout qui les entraîne, de façon mécanique.
Georges Friedmann, dans son ouvrage au titre significatif *Le Travail en miettes*[26], montre comment le travail à la chaîne a émietté le travail, le vidant de son sens et produisant une sorte d'épuisement récurrent des ouvriers et employés. La parcellisation des tâches et la cadence rapide ont débordé néanmoins du secteur secondaire (industrie, entre autres) pour régler tous les secteurs d'activités (la grande distribution, par exemple). Cet émiettement construit une temporalité à deux temps : le temps du travail rémunéré, le temps du « non-travail ». En effet, une fatigue

[24] Le succès des grandes enseignes de bricolage n'est pas dû uniquement aux économies de coût, mais bien au plaisir et au besoin apportés par ce que nous faisons nous-mêmes.
[25] Michel Eltchaninoff, « Vous avez dit aliénations ? », *Philosophie Magazine*, n° 39, mai 2010, p. 52.
[26] Georges Friedmann, *Le Travail en miettes*, Paris, Gallimard, 1964.

générale s'installe qui a des conséquences physique et psychique : « Leur temps hors du travail est menacé par une fatigue souvent plus psychique que physique qui pèse, jusqu'à la briser, sur leur capacité de se divertir et même de se réparer. »[27]. Néanmoins, en contrepartie, nous avons gagné un salaire. « Les activités de non-travail » représentent du coup le moment de la réparation, à travers la dépense ou la réappropriation. Penser à ce que nous allons faire avec l'argent gagné, à comment nous allons le dépenser est une première réparation, facile à déployer. Une seconde, plus lente et plus profonde, passe par des loisirs, des « hobbies », qui prennent du temps et mobilisent notre personnalité, comme le bricolage. Ce second temps, porté par l'habileté manuelle et une organisation du temps sur mesure, est celui de notre réappropriation, un retour vers ce que nous sommes.

> C'est enfin de cette manière qu'il conviendrait d'étudier certaines tendances révélées par les hobbies : réaction contre a prépondérance de la vitesse, de l'objet standardisé et tout fait, de l'organisation d'une venue « d'en haut » du travail à la chaîne, par la recherche opiniâtre de l'achèvement dans le « bricolage » fini et minutieux, librement exécuté selon un rythme personnel[28].

Parmi les activités domestiques, le bricolage, comme le jardinage, occupe une place particulière. Il révèle ce qui pourraient être les fondamentaux du travail, dans ce que le travail peut avoir de spécifiquement humain et quand il joue son rôle d'émancipateur : conception préalable, technique, maîtrise de « de bout en bout », visibilité de ce qui été fait et retour de l'utilisateur. C'est pourquoi il peut être si satisfaisant.

Le monde du travail porte donc une double domination. D'une part, il y a une hiérarchie des activités, polarisée entre les activités très qualifiées, nécessitant la poursuite d'études, apportant une forte reconnaissance sociale et une bonne rémunération, et les activités peu qualifiées, associées à une faible rémunération et à une forme d'invisibilité sociale. D'autre part, il y a une primauté des hommes sur les femmes ou sur les populations immigrées.

1.2 Le monde du nettoyage ou les sous-catégories du monde du travail

Trois employés de nettoyage, dans leur tenue de travail (blanche ou bleue), s'activent pour nettoyer une façade en lamelles rouge brique d'un bâtiment contemporain (Fig. 5). Deux d'entre eux utilisent un balai à franges, aussi appelé "balai espagnol" ; le troisième semble nettoyer directement. La composition de l'image est organisée par les verticales métalliques noires du bâtiment, qui donnent à cette façade une impression de hauteur, renforcée par le contraste d'échelle avec les trois personnages. Lesquels semblent du coup face à une tâche impossible à réaliser : le nettoyage de cette immense surface. La force de cette image provient d'un renversement des échelles : c'est la petitesse des trois personnages qui retient le regard et nous attire vers eux. Nous sommes captivés et intrigués par ce qu'ils font.

[27] *Idem*, p. 200.
[28] *Idem*, p. 201.

Qu'y a-t-il à nettoyer ? Car tout semble déjà propre. Deux autres éléments renforcent cette photographie ; le seau rouge d'abord, qui dans ce jeu rouge sur rouge ressort grâce à la blancheur du torchon ou de la serpillère qui dépasse ; la raie lumineuse horizontale, au-dessus de deux lamelles rouge brique et qui indique la présence d'un autre espace, derrière cette façade.

Cette photographie de Frédéric Desmesure est extraite de la série « Amazing World [29]». Elle a été prise à Madrid, sous l'immense toiture rouge caractéristique de l'extension du musée national centre d'art Reina Sofía, réalisée par l'architecte français Jean Nouvel, en 2005. Ce musée est consacré à l'art moderne et à l'art contemporain. Cette image montre la rencontre de deux mondes opposés en termes de reconnaissance professionnelle : celui du nettoyage (composé de métiers peu qualifiés), celui de l'art et de la culture, nourri d'un entre-soi élitiste.

Le nettoyage est au cœur de la double domination. C'est une activité très éclairante pour construire la notion d'espace de travail et analyser les mécanismes (social, économique) du travail à l'œuvre dans notre société occidentale : « Le nettoyage tel que je l'entendrai ici est une activité de travail rémunéré consistant à retirer la souillure d'un espace considéré comme sale jusqu'à atteindre un état de propreté, c'est-à-dire l'absence de souillure, plus ou moins convenu d'avance. [30]» Une première caractéristique retient notre attention : l'objet du travail des nettoyeurs et nettoyeuses, c'est l'espace lui-même. Ensuite, le nettoyage fait le lien entre l'espace privé (le travail domestique) et le champ professionnel (le travail rémunéré). Il construit un espace de travail hybride car il place au même endroit ceux qui nettoient et travaillent (dont le travail est de nettoyer), et ceux qui passent, occupent et salissent. Ce qui a une conséquence essentielle : les nettoyeurs et nettoyeuses doivent s'arranger pour être invisibles, soit en décalant leurs horaires de travail pour ne pas venir en même temps que ceux qui travaillent dans ces espaces à nettoyer, soit en cas de coprésence, en trouvant à s'effacer pour ne pas déranger. La tenue joue un rôle décisif. Une tenue identifiable, avec une couleur caractéristique, comme celle des éboueurs, par exemple, ou avec le nom de l'entreprise rend visible. Mais la plupart des nettoyeurs ou nettoyeuses ne reçoivent pas de tenue spécifique, ils conservent leurs vêtements personnels, ce qui accentue leur invisibilité. Le nettoyage donne par ailleurs un éclairage très précis sur le monde du travail en révélant ce qui se construit au niveau individuel (métiers dévalorisés occupés majoritairement par des femmes ou des immigrés, horaires décalés, invisibilité et fatigue) comme au niveau de la société (division des activités entre celles conférant de la reconnaissance et une place sociale, et celles plaçant en bas de l'échelle

[29] La série « Amazing World » (« Un monde stupéfiant », traduction personnelle), sur laquelle nous reviendrons, rassemble deux séries de Frédéric Desmesure, « Urbains ordinaires » (2009-2015) et « No Man's Land », consultables sur le site de l'artiste : http://frederic-desmesure.com.

[30] François Reyssat, « Quand espace et objet de travail se confondent. Le cas du nettoyage. », *La Nouvelle Revue du Travail*, n° 9, automne 2016, p. 72. Ce texte montre que le fait que l'« espace et objet de travail se confondent » a pour effet de construire un espace de travail atypique dans lequel les nettoyeurs et nettoyeuses doivent développer de grandes capacités d'adaptation pour être efficaces sans pour autant être une gêne.

sociale). Il porte une autre caractéristique, qui renforce la dévalorisation de cette activité : chacun d'entre nous se sent compétent, voire expert, pour juger du travail des nettoyeurs et nettoyeuses.

> Le travail de nettoyage, tout particulièrement quand il n'est pas mécanisé, est socialement considéré comme ne nécessitant pas ou peu de compétences ; il est dévalorisé, car souvent renvoyé du côté du « ménage », des tâches domestiques. L'absence supposée de compétence pour être nettoyeurs ou nettoyeuses amène les travailleurs de l'entreprise cliente à considérer qu'ils sont capables d'évaluer la qualité d'un travail de nettoyage[31].

Enfin, il nous informe sur le devenir du travail à l'ère de la flexibilité, de l'ubérisation et du *jobbing*[32] : temps complet *versus* travail à la tache ou temps partiel, classe hyperactive *versus* classe marginale (ou de serviteurs), pour reprendre la distinction posée par André Gorz (et sur laquelle nous reviendrons) prévoyant une masse de gens sous-qualifiés au service d'une caste hyperactive et qualifiée.

> Le fameux « travailler plus pour gagner plus » de Nicolas Sarkozy était en adéquation avec la promotion « des services à la personne » : tous deux traduisent « un modèle de société très explicitement fondé sur une division du travail accrue, où les plus "productifs" doivent déléguer les tâches les plus basiques pour se consacrer aux activités où ils disposent d'un avantage comparatif ». En 1990 déjà, alors que cette logique se mettait à peine en place, l'économiste et philosophe André Gorz avertissait : « Le développement des services personnels n'est possible que dans un contexte d'inégalités sociales croissantes, où une partie de la population accapare les activités bien rémunérées et contraint une autre partie au rôle de serviteur.[33] »

D'ailleurs, dans son livre, Mona Chollet a intitulé de façon significative un de ses chapitres : « Métamorphoses de la boniche. La patate chaude du ménage.[34] » "Boniche", "ménagère" sont des termes exclusivement féminins, il n'existe pas d'équivalent masculin ou alors, sur un autre registre, "homme à tout faire", peut-être. Au sein de l'ensemble des activités domestiques, le ménage ou l'entretien du linge paraissent les plus féminines et les plus… ingrates. Dans le documentaire *Les Mains bleues*[35], un ouvrier qui était repasseur chez Levi's raconte comment il était entré dans l'entreprise le 13 mars 1978, alors qu'il avait 16 ans. Il avait été embauché directement au repassage. Il explique qu'il ne disait pas qu'il était repasseur, mais "opérateur" : « Ça me semblait bête mais je n'osais pas dire "repasseur" parce que pour moi, "repasseur", c'est un travail de fille. »

---

[31] François Reyssat, *ibid*., p 80.

[32] Le *jobbing* est le travail à la tâche (sans contrat de travail, ni statut), facilité par des plateformes comme Needelp ou YoupiJob, qui servent d'intermédiaires. Si les demandes concernent aujourd'hui plutôt le bricolage ou le *baby-sitting*, les "jobeurs" recherchent plutôt des missions liées au ménage ou à l'aide à la personne – missions qui, potentiellement, ont plus de chance de devenir régulières.

[33] Mona Chollet, *idem,* p. 193.

[34] Mona Chollet, *Ibiddem,* p. 177-220

[35] Film documentaire réalisé par Olivia Burton, distribué par Les productions cercle Bleu. http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/9331_1

Le nettoyage appartient à cette catégorie d'activités qui ne semblent requérir aucune compétence spécifique et qui se trouvent en bas de l'échelle sociale.

> À Paris, la mairie a mis en place des groupes de parole pour les éboueurs, de plus en plus souvent victimes d'agressions. L'un d'eux, prénommé Stéphane, témoigne : « Parfois, lorsque je suis au balai, des gens me regardent, balancent un papier par terre et me disent : "Tiens, ramasse." Je n'en peux plus de me sentir comme une merde à leurs yeux. Ce n'est pas une honte de faire ce métier. [36]»

Ce qui a deux conséquences. D'une part, les métiers liés au nettoyage sont peu valorisés et assumés par certaines catégories de la population : des travailleurs ou travailleuses peu qualifiés, issus de l'immigration ou sans papiers. Ce sont en majorité des femmes qui exécutent les taches quand les hommes, en minorité occupent les postes d'encadrement[37]. Ainsi, au sein même du nettoyage, François Reyssat montre que la même différenciation s'opère de nouveau, d'une part, avec l'attribution (ou non) de tenues professionnelles selon les qualifications et entre les hommes et les femmes (utilisation de machines, plus valorisante), d'autre part.

> C'est l'une des conséquences de la répartition sexuée du travail à l'hôpital, qui voit l'usage des machines quasi exclusivement réservé aux hommes, et le nettoyage non mécanisé prioritairement attribué aux femmes. L'usage de machines (autolaveuses portées ou non portées, lustreuses, décapeuses, aspirateurs) présente en effet, au-delà de la valorisation technique de la tâche, un avantage non négligeable : celui d'imposer une certaine présence. En particulier, le bruit produit pour la plupart de ces machines rend impossible d'ignorer totalement la présence du nettoyeur. De la même manière, l'attribution des tenues de travail, insuffisante à ClariNet comme à Valévol (mais pas à la crèche), permet elle aussi une forme de différenciation. À ClariNet, seul Ahmed, l'unique cadre de l'entreprise, porte régulièrement des tenues avec le nom de l'entreprise, l'identifiant clairement comme travailleur. La plupart des ouvriers n'en disposent pas[38].

À tous les niveaux de l'échelle sociale se reproduit donc la double domination à l'œuvre dans le monde du travail : selon la hiérarchie des valeurs des activités, entre les hommes et les femmes.

1.3 Les renversements de Mierle Laderman Ukeles

Trois personnes nettoient chacun à leur tour une vitrine de musée, qui abrite une momie (Fig. 6) : un agent de nettoyage du musée (celui qui exécute les tâches ? celui qui a l'habitude de nettoyer cette vitrine ?), le conservateur du musée (celui qui a le pouvoir ?) et Mierle Laderman Ukeles elle-même. Qui est là en fait ? qui nettoie ?

---

[36] Mona Chollet, *Idem*, p. 191. Citant Willy Le Devin, « Éboueurs : "Parfois, les gens balancent un papier par terre et me disent : "Tiens, ramasse" », *Libération*, 21 septembre 2012.

[37] Voir à ce sujet Fabienne Scandella, « Travail invisible dans un secteur de relégation : la double condition des nettoyages de bureaux. », *Les Mondes du travail*, n°7, juin 2009, http://www.lesmondesdutravail.net/2013/PDF/Mondes-travail-7.pdf. Consulté le 7 juillet 2018.

[38] François Reyssat, *Ibidem*, p. 79.

l'artiste ? Auquel cas elle se trouve plutôt dans la sphère culturelle du conservateur et se retrouve, comme lui, en train d'effectuer une tache subalterne. La femme ? auquel cas, elle se retrouve plutôt du côté de l'homme d'entretien : le nettoyage est une activité pour les femmes ou pour les travailleurs peu qualifiés, issus de l'immigration ou sans papiers, comme nous l'avons vu. Une dernière interprétation est possible : Ukeles a choisi de mettre tout le monde au même niveau, le travail de l'homme d'entretien, le travail de l'artiste et celui du conservateur. Cette performance date de 1973 et s'intitule : *Transfer : the maintenance of the art : mummy maintenance : with the maintenance man, the maintenance artist, and the museum conservator*[39].

Elle est représentative de la pratique artistique de cette artiste américaine qui interroge, et conteste, depuis la fin des années 1960, l'inégalité homme / femme inhérente à une hiérarchie des activités, l'invisibilité d'une catégorie de gens pourtant essentielle au bon fonctionnement et au bien-être de la cité, la démocratie participative et la nécessité de prendre soin de son environnement. Partant de son propre statut social et économique, en tant que femme, épouse, mère et… artiste, elle rayonne vers celui des femmes en général et vers celui des catégories sociales défavorisées, pour critiquer tous ces stéréotypes sclérosants. Elle se sert de l'art et de son statut d'artiste pour dénoncer la vie domestique et elle utilise les activités domestiques pour interroger son statut d'artiste-femme.

1.3.1 *Manifesto for maintenance Art*, 1969

Mierle Laderman Ukeles est née en 1939 à Denver. Elle étudie un temps l'art à l'Institut Pratt, à New York. En 1967, sa vie est bouleversée par la naissance de son premier enfant, qui multiplie les rôles : femme, épouse, mère et … artiste. Son quotidien est occupé par beaucoup d'activités domestiques : entretien de la maison (lavage, nettoyage, cuisine) et éducation des enfants. Mais Ukeles est tout autant artiste et n'imagine pas reléguer son art au rang des activités de loisirs, possibles quand elle aura du temps.

> La seconde conséquence est infiniment plus problématique : c'est la persistance de très fortes inégalités entre hommes et femmes en matière d'emploi et de travail. Il est aujourd'hui évident qu'une partie extrêmement importante de celles-ci s'explique par la répartition inégale des tâches familiales et domestiques et par une conception encore très traditionnelle des rôles que doivent exercer hommes et femmes, notamment en ce qui concerne la prise en charge des enfants. Aux hommes l'investissement dans le travail, aux femmes les soins aux enfants, le temps partiel, le salaire d'appoint et une limitation de l'investissement professionnel[40].

En 1969, elle rédige son fameux *Manifesto for Maintenance Art Work* : XXXXX (traduction personnelle, Fig. 304), qui demeure une œuvre fondatrice pour son travail de *Maintenance* (*maintenance artwork*) et qui dénonce les oppositions Art et

[39] *Transfert : l'entretien de l'art : entretien de la momie : avec l'homme d'entretien, l'artiste d'entretien et le conservateur* du musée. (Traduction personnelle).

[40] Dominique Méda, *Le Travail*, Paris, PUF, 2010 (Que sais-je ? 2614), p. 94.

Vie, en particulier entre l'opposition entre le développement, qui est création, changement, progrès, excitation et l'entretien, qui est… entretien de ce développement. Comme Ukeles est artiste et qu'elle souhaite aussi prendre, tous les jours, soin de son environnement, elle inclut l'un et l'autre pour développer son travail de *Maintenance*. Ce qu'elle continue de faire encore aujourd'hui. Ce Manifeste décrit entre autres une exposition intitulée *The maintenance Art exhibition : care*, pour montrer toutes les taches réalisées à l'entretien d'une exposition, après le départ du public, quand un autre type de personnel du musée intervient.

Dans *Washing / tracks / maintenance : Outside*[41], une performance du 23 juillet 1973, Ukeles est à quatre pattes, brossant le sol ou jetant de l'eau avec un seau (Fig. 7). Elle brosse, elle frotte, elle récure. Le sol est très sale, elle passe beaucoup de temps à le nettoyer et sera même aidée par un voisin de passage. Comme le 13 juin 1974, avec la performance *Washing*[42], où elle nettoie le trottoir devant la galerie A.I.R. (New York) (Fig. 8, 9, 10). Elle a déplacé l'espace de son activité en tant qu'artiste, de l'intérieur de la galerie, vers l'extérieur, juste devant : par ce petit déplacement, elle suscite l'interrogation des passants, certains se proposant même de l'aider.

A partir de 1976, son processus évolue vers la démocratie participative : ses performances deviennent des projets qui mobilisent beaucoup plus de gens. Avec *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*[43] (Fig. 11), Ukeles collabore avec 300 agents de nettoyage d'une banque de Manhattan. Elle les photographie en train de travailler à l'aide d'un polaroid et leur demande de décrire leur travail. Le projet est exposé au Whitney Museum Of American Art. 1976 marque un autre moment important : Ukeles accepte une résidence d'artiste atypique au sein du Département de nettoyage de la ville de New York. Dans ce cadre, elle réalise des projets à long terme, comme *Touch Sanitation* (1979-80), *Flow City* (depuis 1983), *Fresh Kills Landfill* et *Sanitation Garage* (depuis 1989) qui traitent de la question de l'hygiène de la ville et du développement durable, en particulier à travers les problèmes de gestions des déchets.

Par l'originalité et l'ampleur du projet, *Touch Sanitation* (Fig. 12, 13, 14) demeure la performance la plus célèbre de Ukeles. Pendant près d'un an, l'artiste serre la main de plus de 8 500 employés de nettoyage ; elle quadrille les cinquante-cinq districts sanitaires de New York. La poignée de mains est photographiée. Lorsque les images sont exposées, elle est cette seule femme au milieu de tous ces hommes. Cette poignée de mains est essentielle : elle montre, dans l'acte même de toucher ces employés, l'engagement de l'artiste, elle porte le déplacement de l'artiste vers le lieu de travail de ces agents et le temps qu'elle consacre à ce projet. Ukeles a par ailleurs enregistré ses conversations avec ces agents de nettoyage, documentant ainsi leur situation de travail.

---

[41] *Lavage / Piste / Entretien : dehors,* (traduction personnelle).

[42] *Lavage* (traduction personnelle).

[43] *Je pratique l'art d'entretien une heure par jour* (traduction personnelle).

Dans *Bullshit Jobs*, David Greaber s'intéresse aux employés de bureau et constate qu'une partie d'entre eux occupent des emplois inutiles. Ce sont des emplois que les salariés eux-mêmes n'arrivent pas à justifier, qui sont donc vides de sens. L'anthropologue élabore une typologie de cinq groupes de jobs inutiles : les "larbins" (sorte de domestique du tertiaire), les "porte-flingue", les "rafistoleurs", les "cocheurs de case" (qui par exemple, remplissent des formulaires jamais consultés) et les "petits chefs". Ces jobs inutiles nourrissent les discours du *management* ou servent à remplir l'organigramme de l'entreprise, pour donner l'impression que celle-ci est importante. Tandis que les éboueurs ont un métier socialement utile, ils servent à entretenir notre quotidien.

> C'est ce qu'avait compris, il y a quelques décennies, Mierle Ladermann Ukeles, Figure de proue des Garbage Girls, des artistes passionnées par les déchets et les décharges. En 1978, elle avait entrepris de serrer la main des huit mille cinq cents employés de la propreté de New York afin de les remercier de « garder New York en vie ». Le projet, baptisé *Touch Sanitation*, avait duré un an et demi. « Sans ramassage d'ordures quotidien, la ville s'asphyxie et le désordre social s'avère inéluctable, des exemples contemporains en attestent. Ukeles choisit de photographier et de filmer ce travail ingrat avec la ferme conviction de célébrer les hommes les plus importants de la ville alors même que ces derniers étaient assimilés dans l'esprit du quidam au contenu de leurs camions. [44]»

1.3.2 Une stratégie du renversement

L'art de Ukeles est de renverser les situations, sa pratique artistique repose sur des renversements continus : de l'artiste vers la femme en train de nettoyer en tant qu'artiste sur le trottoir d'une galerie et ainsi de suite. De même, elle permute les espaces, en ayant une résidence (un vrai bureau qui porte son nom !) en tant qu'artiste au sein du Département de nettoyage de la ville de New York. En choisissant de nettoyer l'intérieur d'un musée : elle passe la serpillère plusieurs heures sur le sol du Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut), en présence du public. En agissant ainsi, elle opère un double renversement : de l'espace domestique (privé de, caché) vers l'espace du musée (public, lieu de la rencontre avec autrui) ; des activités ordinaires, mineures, dévalorisantes, vers des activités créatives, majeurs, « sublimantes ». Elle utilise son statut d'artiste pour interroger les représentations à l'œuvre dans la société : le rôle de la femme, de la femme au travail, de la femme artiste et le rôle du travailleur du nettoyage et de son image.

Les gestes du nettoyage sont sortis de leur contexte : déployés dans un espace lié à l'art, ils deviennent ceux de l'artiste. Le lieu a transformé la nature des gestes du quotidien. La référence à Marcel Duchamp est présente. Les gestes ont pris une dimension artistique. Ou plutôt, ils se sont chargés, en plus, d'une dimension artistique. Mais ils ont aussi conservé leur fonction initiale. C'est là la « ruse » apportée par la performance : Ukeles a vraiment nettoyé le sol. A la suite de Duchamp, l'artiste interroge le rôle de l'institution (ici, le musée) et sur ce qu'il doit

[44] Mona Chollet, *Idem*., p. 182-183. Citant Bénédicte Ramade, « Après la révolution, qui ramassera les poubelles ? », *Vacarme*, n°57, automne 2011.

proposer : de beaux objets (à vendre en galerie ?) et produits dans un atelier, comme ceux de Jeff Koons, par exemple pour prendre une Figure emblématique de l'art contemporain ? Nous devinons la réponse que donnerait Ukeles. Enfin, cette décontextualisation révèle que, pour elle, l'artiste doit être total : elle n'est pas artiste un certain nombre d'heures, dans son atelier. Nous pouvons poser de nouveau les questions. Qui sommes-nous en train de regarder ? Une artiste ? une femme qui récure ? une agente de nettoyage employée dans un musée ? Tout cela en même temps, puisque ces questions se renversent les unes dans les autres, puisqu'il s'agit d'une seule et même personne.

1.3.3 La performance ou le corps politique

La forme de la performance[45] s'adapte ici parfaitement au projet de Ukeles : devenir interdépendante avec les autres, partager et agir dans le monde, et non uniquement le recevoir et déposer de beaux objets dans les musées. Elle prélève dans son quotidien des activités ordinaires, communes et partagées. En s'appuyant sur les gestes maintes fois répétés, elle reproduit une situation existante et en produit une nouvelle, en décontextualisant le nettoyage. Il y a un passage du singulier (sa propre vie) vers l'universel : la situation de toutes les femmes et de toutes ces catégories de travail dévalorisées, comme le nettoyage. Éric Mangion rappelle que le terme "performance" porte un contenu très vaste, que c'est « un médium très variable » dont l'approche violente ou provocante n'est qu'une forme parmi d'autres : « La performance est avant tout un art de "destitution" et de reformulation, elle peut conserver son caractère politique sans forcément engendrer l'outrage ou l'outrance.[46]»

La force de ses performances, c'est, d'une part, leur capacité à nous interpeler et à nous intriguer, d'autre part, l'audace, finalement, de leur contenu. Il y a une part de provocation, en tant que femme, à convoquer le public avec des activités de nettoyage. Il est plus difficile pour une femme artiste d'apparaître et d'être reconnue : il suffit de regarder, encore aujourd'hui, le faible nombre de femmes représentées dans une galerie, comme chez Emmanuel Perrotin ou Daniel Templon, par exemple. Ukeles, en mettant en scène sa vie quotidienne, adopte une posture radicale vis-à-vis des institutions muséales et du marché de l'art. Elle ne fabrique

[45] « Le mot "performance" en tant que tel est apparu dans les années 1970. Il est issu du terme anglais *performing* qui désigne l'accomplissement d'un geste ou d'une action dans le spectacle vivant. Au sens étymologique il évoque « ce qui prend forme » ou « vers la forme », ce qui renvoie à un état intermédiaire. Même s'il est régulièrement contesté pour son appartenance à un vocabulaire sportif ou économique, il a le mérite d'être entré dans le langage courant et d'englober des styles d'actions très variables, du happening théorisé par Allan Kaprow qui érige des formes collectives et participatives, à l'e*vent* de Fluxus construit sur des gestes simples, à l'art corporel dans lequel le corps devient matériau, à la poésie sonore, à l'action de rue et même certaines propositions artistiques de l'agit-prop. L'intitulé "performance" est donc à prendre comme un terme générique qui englobe toutes les facettes de l'art-action. Éric Mangion, « À la vie délibérée ! », catalogue de l'exposition À la vie délibéré ! Une histoire de la performance sur la côte d'Azur de 1951 à 2011, du 1er juillet au 28 octobre 2012, villa Arson, Nice, La Strada/Villa Arson, 2012, p. 6.

[46] Éric Mangion, *idem*, p. 6.

pas des objets séduisants, destinés à une vitrine ou à être vendus, comme ceux de Claes Oldenburg (1929-) et son *Clothe Pin*, (*Épingle à linge*, 1976). Elle n'en fait pas un sujet spectaculaire, mais demeure dans le geste mainte fois répété, et mainte fois anéanti : le sol du musée ou le trottoir de la galerie ne restera pas longtemps propre.

Enfin, par la performance, elle se livre à autrui, elle s'expose, attire le regard, se rend disponible.

Les espaces choisis pour le nettoyage (à l'exception de la vitrine de la momie d'une femme) sont plutôt inconfortables, voire ingrats : l'artiste est à quatre pattes, penchée sur le sol. Elle constitue un nouvel espace à partir de son corps : l'espace entre elle et les spectateurs, entre elle et ceux qui passent et l'interrogent. Avec *Touch Sanitation*, elle se consacre plus d'un an à ce projet, elle se déplace pour rencontrer chacun des 8500 employés du service de nettoyage de New York : elle montre vraiment son intérêt. Le geste de serrer les mains est important, il engage le corps et signifie le lien. L'artiste est vraiment là, dans le présent de ces agents du nettoyage : « Dans la performance, nous ne sommes ni dans un temps fictif ni dans un temps différé. Nous sommes dans le présent, même si l'action est réitérée. Et la durée de l'action est réelle du début à la fin. La performance est incompatible avec le simulacre. [47]»

Elle propose une politique des gestes ordinaires, qui se nourrit de la triple obligation portée par le don et analysée par Marcel Mauss[48] : donner – recevoir - rendre. Et qui a pour objectif d'agir sur la collectivité. Le geste du don crée une alliance dans laquelle chacun se reconnaît. Ukeles reconnaît l'importance de chacun de ces employés, lesquels en retour la reçoivent en tant qu'artiste et lui rendent son attention dans cette poignée de mains.

> Mue par son intérêt constant pour les personnes dans leur cadre d'activité, douée d'un véritable sens de la communication et de la coordination, elle nourrit et adapte sa pratique aux contextes et systèmes dans lesquels elle intervient. Son projet tire partie des moyens d'actions des structures, nécessite la participation active du personnel, quel que soit sa place dans la hiérarchie. En introduisant une dimension artistique et en réalisant des projets totalement inédits avec les personnels, elle ouvre une fenêtre de liberté qui contribue qui contribue à modifier durablement la manière de penser le travail, ainsi que le regard du public. Plus encore, elle incite la collectivité à repenser son rapport au monde et à l'environnement, à regarder en face la fragilité et l'interdépendance qui les caractérise. Ses *Work Ballets* sont en ce sens ses œuvres certainement les plus significatives de cet état d'esprit[49].

---

[47] Hubert Besacier, in Raphaël Cuir et Éric Mangion (sous la direction de), *La Performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les Presses du réel, 2013. Chap. « Performance, quelques éléments pour une définition problématique », p. 50.

[48] Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

[49] Julien Zerbone, « Mierle Laderman Ukeles. Re-spect, l'art, la ville, le care », *Switch on paper*, 30 août 2018, disponible sur https://www.switchonpaper.com/2018/08/30/mierle-laderman-ukelesre-spect-lart-la-ville-le-care/

C'est une artiste engagée au sens où elle se sent responsable du monde dans lequel elle évolue et qu'elle est portée par la volonté de faire changer les choses. Ses derniers projets comme *Flow City*, commencé en 1983, traitent, à travers la gestion des déchets urbains, de la protection durable de l'environnement[50]. Etre artiste, c'est adopter une attitude totale, qui doit permettre d'agir sur le monde, en mobilisant les citoyens et en affirmant le rôle de la communauté.

1.3.4 Le combat des artistes féministes dans les années 1970

La pratique artiste de Ukeles s'inscrit dans le contexte des années 1970 et du combat des artistes féministes. L'utilisation de la performance par de nombreuses artistes féministes s'expliquent pour deux raisons. En extériorisant leur corps et en le plaçant dans des postures éloignées des stéréotypes (celui d'une femme soumise à l'homme, sans identité propre, mais dépendante de celle de son mari), les artistes féministes dénoncent le modèle patriarcat. Ensuite, les artistes femmes vont utiliser la performance au même moment où les hommes commencent à l'employer, elles se trouvent sur un plan d'égalité.

> Parce qu'elle place le corps au centre de ses enjeux, la performance est politique. Elle est tentative d'échapper aux « rapports de pouvoir [qui] passent à l'intérieur des corps ». […]. C'est aussi un moyen d'expression nouveau et par conséquent il n'était pas balisé d'avance par les grands maîtres masculins, même si les hommes sont aussi nombreux à utiliser la performance.[51]

La performance, donc, mais aussi la photographie, la vidéo, l'installation apparaissent comme des moyens, à la différence de la peinture ou de la sculpture, non chargés par les valeurs de l'histoire de l'art

Il existait en effet une grande inégalité entre les artistes hommes et les artistes femmes, lesquelles obtenaient bien moins d'expositions individuelles, par exemple. A New York, en 1969, est fondé le collectif d'artistes femmes *Women Artists in Revolution* (WAR) qui sollicite, entre autres, les musées pour qu'ils exposent plus de femmes. En 1971, Linda Nochlin publie un essai intitulé *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* dans lequel l'historienne de l'art montre que le pouvoir est détenu par les hommes, lesquels écrivent une histoire de l'art leur convenant et maintenant leur domination. En remettant en cause cette mainmise patriarcale, le féminisme, en interrogeant les mécanismes de domination dans le champ de l'art en général dépasse d'ailleurs sa propre cause et inclut d'autres combats comme celui des minorités culturelles.

A la fin des années 1960, les artistes s'emparent de cette histoire de l'art pour se la réapproprier et la réécrire, ou au moins, pour l'enrichir. *The Dinner Party* (1974-1979), l'installation de Judy Chicago (1939), s'inscrit dans cette réappropriation :

---

[50] La catalogue de l'exposition XXXX propose une présentation exhaustive des œuvres de Mierle Laderman Ukeles.

[51] Raphaël Cuir et Éric Mangion (sous la direction de), La Performance. Vie de l'archive et actualité, Dijon, Les Presses du réel, 2013. Chap. « La performance : vie de l'archive et actualité », p. 17. Voir à ce sujet, le chapitre « Genre, politique, contexte », p. 121-180.

une table triangulaire accueillait 39 places pour 39 femmes célèbres et 999 triangles en porcelaine au sol recensaient 999 autres femmes. La scène américaine est très active : Louise Bourgeois (1911-2010), la précurseuse avec les œuvres des années 1960, Miriam Schapiro (1923-2015), May Stevens (1924), Nancy Spero (1923-2009) Mary Beth Edelson (1933), Eva Hesse (1936-1970), Jackie Winsor (1941), Nancy Graves (1940-1995), Martha Rosler (1943), Harmony Hammond (1944), Adrian Piper (1948), etc. développent des œuvres interrogeant la question de l'identité – en particulier de l'identité féminine – pour déconstruire les préjugés sur les femmes, mais aussi pour déconstruire les stéréotypes en général. Celles qui pratiquent la performance vont particulièrement loin : Jackie Apple (1941) et Martha Wilson (1947) changent d'identité, Eleanor Antin (1935) joue différents personnages. Il faut souligner le rôle crucial de la critique d'art américaine, Lucy Lippard (1937). Toutes ces artistes ne cherchent pas à produire un art féminin, mais à être les égales des hommes dans la reconnaissance de leur art.

En Europe, les artistes s'intéressent aux inégalités, en particulier dans le monde du travail et dans le partage des tâches entre les hommes et les femmes. Kate Walker (1938), Mary Kelly (1941), Rose Finn-Kelcey (1945-2014), Tina Keane (1948), Bobby Baker (1950), Helen Chadwick (1953-1996), etc. utilisent des expériences personnelles comme matériaux : il n'y a pas de sujets pauvres. Au contraire, l'artiste est dans la réalité sociale, au même titre que n'importe quelle autre personne ; il la regarde, il la perçoit de l'intérieur, il ne la surplombe pas. Il n'y a plus une histoire de l'art qui évoluerait parallèlement à la réalité du monde, mais une interconnexion entre tous les champs de la société.

Enfin, l'exposition *Women House,* organisée par le National Museum of Women in the Arts (Washington D.C.) et La Monnaie de Paris, reprend l'expérience de la « Womanhouse », racontée par Judy Chicago, dans le catalogue d'exposition[52]. Situé à Fresno, en Californie, « Womanhouse » est un espace expérimental créé par Judy Chicago et Miriam Schapiro et où se sont tenues, en février 1972, des performances et installations artistiques féministes. *Women House* rassemble 39 artistes femmes qui, par leur pratique très variée, de la sculpture au film noir et blanc, en passant par la photographie ou la performance, portent ce combat féministe, toujours d'actualité.

1.4 Le genre et le *care*, deux concepts pour analyser les inégalités

Au même moment, deux concepts émergent dans les travaux universitaires anglo-saxons : le genre, avec les *Gender Studies*, et le *care.* Dans les années 1970, le mouvement féministe[53] connaît un tournant avec la naissance tout d'abord aux États-

[52] Catalogue d'exposition *Women House*, (sous la direction de Camille Morinceau et Lucia Pesapane), Paris, La Monnaie de Paris et Manuella Éditions, 2017.

[53] Si le terme "féminisme" apparaît en 1872 sous la plume d'Alexandre Dumas fils dans son pamphlet *L'Homme-Femme*, il regroupe différents mouvements et idées politiques qui, en plusieurs vagues, revendiquent un changement de modèle de société dans lequel serait atteinte l'égalité homme-femme. La première vague s'amorce durant le siècle des Lumières ; la deuxième, débutée aux Etats-Unis à la fin des années 1960, intervient dans les

Unis du *Women's Lib* (*Women's Liberation Movement*) dès les années 1960, suivi par le Mouvement de libération des femmes (M.LF.) en France, ce qui l'établit sur une échelle internationale. Le genre et le *care* se recoupent car ils interrogent la polarité féminin/masculin et les questions de pouvoir et d'oppression qui lui sont inhérentes, et par diffusion, la question du développement des inégalités entre genre, classe et race. Ils analysent comment, encore aujourd'hui, le féminin est encadré, enfermé par le discours.

1.4.1 Le genre

En 1972, la sociologue anglaise Ann Oakley propose la notion de genre pour distinguer ce qui relève du biologique (notion de sexe) de la construction sociale de l'individu (le genre)[54]. Lorsqu'elle apparaît, cette notion désigne donc tout d'abord le "sexe social" et sert à analyser les différences sociales entre homme et femme. Elle fait ressortir le rôle du patriarcat et son corollaire, l'oppression des femmes. Elle va s'étendre et prendre d'autres formes, comme le mouvement *Queer*, à partir de la fin des années 1980, mouvement différentes minorités sexuelles (non essentialiste) qui lutte contre la norme dominante. Elle permet d'analyser les structures de la vie conjugale, en particulier la violence que peuvent subir les femmes. Elle permet aussi de comprendre la division sexuelle du travail. La famille, à travers le travail domestique ou à travers les activités réalisées pour aider un conjoint dans l'agriculture, le commerce, l'artisanat ou les professions libérales, constitue encore un lieu d'exploitation pour les femmes. Le marché du travail demeure segmenté, les femmes n'exerçant pas, proportionnellement, les mêmes métiers que les hommes.

> La majorité de la population active féminine (56%) est ainsi concentrée dans trois secteurs : le secteur de l'éducation, santé et action sociale, le secteur du commerce et le secteur des administrations. Si l'on ajoute les services aux particuliers et aux entreprises, 5 secteurs d'activité regroupent à eux seuls 8 femmes sur 10 (78,9%)[55].

C'est ainsi que les femmes (ou des travailleurs ou travailleuses peu qualifiées) occupent en majorité les métiers du *care* (nous allons revenir sur cette notion), lesquels s'inscrivent comme une continuité du rôle des femmes dans la sphère privée, et sont peu reconnus socialement. Enfin, l'inégalité des rémunérations perdure entre autres parce qu'au sein d'un foyer, le salaire de la femme continue d'être perçu comme un complément de celui de l'homme.

---

années 1970 et met en avant les concepts d'"oppression" et d'"exploitation" pour revendiquer une véritable libération ; la troisième vague s'amorce dans les années 1980, de nouveau aux Etats-Unis et porte les revendications des groupes minoritaires, à la suite du *Black feminism* ("féminisme noir") des années 1960-1970. Voir à ce sujet le hors-série « Génération féministe », les inRocKs 2/ChEEk, n°76, juillet 2017 et en particulier l'article de Fanny Marlier « I'm black, I'm a woman and I'm proud », p. 32-33.

[54] Ann Oakley, *Gender et Society*, Londres, Temple Smith, 1972.

[55] Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, *Introduction aux Gender Studies. Manuel des études sur le genre*. Bruxelles, De Boeck, 2011, (1ère éditon 2008), p. 129-130.

Le genre est donc un outil d'analyse pour comprendre comment fonctionne la construction sociale d'un individu, pour comprendre comment se mettent en place les relations entre groupes sociaux, voire entre pays, éclairée par la polarité féminin (dominé) et masculin (dominant).

> De même, les relations entre pays du Sud et du Nord peuvent être lues en des termes codés comme masculins et féminins. Des qualificatifs dits féminins seraient associés aux pays « pauvres » : subordonnés, faibles, exploités, traditionnels… par contraste avec des caractéristiques dites masculines attribués aux pays « riches » : dominants, forts, protecteurs, rationnels, modernes. De nombreux « mots du développement » sont connotés féminins : la solidarité, l'aide, la vulnérabilité par exemple, sont des termes associés à des caractéristiques dites féminines. Est-ce anodin ? anecdotique ? Une asymétrie « naturelle » ? ou le genre est-il une catégorie d'analyse utilise pour les études de développement [56]?

Anecdotique ? Anodin ? certainement pas. Le féminin, et ce qui lui est associé, continue d'être enfermé par le discours dominant. Les commentaires sportifs sur les femmes sportives professionnelles sont révélateurs. Si nous prenons un sport comme le football, deux types de discours se mettent en place : soit les footballeuses jouent "comme des femmes", ce qui sous-entend qu'elles proposent un jeu lent, peu physique et ennuyeux, soit elles jouent "comme des hommes", auquel cas elles sont jugées peu féminines, voire masculines, c'est-à-dire peu séduisantes, peu attirantes. Les commentaires ont, sans retenue, quitté le champ sportif pour passer dans celui de l'appréciation physique de ces sportives. Un sportif connaitrait-il ce type de commentaires ? Nous connaissons la réponse. Une femme politique se trouve face à une impasse identique. Soit elle se comporte comme un homme, soit elle est jugée hystérique ou alors, elle n'a pas les épaules pour la fonction. Les commentaires sur les tenues des femmes en politique sont symptomatiques de cette situation impossible : de même, ils n'existent pas pour les hommes. Cela arrive aux femmes car une femme est d'abord une apparence – une surface – quand un homme est associé à la force du corps et à des caractéristiques intériorisées : la capacité de décision et de combat, l'énergie, etc. Le piège s'est refermé, au travers de ce classement des qualités qui s'établit clairement en défaveur des femmes.
Deux alternatives se présentent finalement aux femmes : cultiver leur féminité, avec une apparence soignée et sensuelle, pour mettre en valeur le corps sexuel ou mettre en avant des qualités maternantes (douceur, patience, attention, délicatesse). Le lien se fait vers une autre notion, le *care*.

1.4.2 Le *care*

En 1982, la philosophe et psychologue américaine Carol Gilligan, dans son essai *Une voix différente. Pour une éthique du care*, utilise le terme *care* pour définir une attitude morale qui consiste à intégrer, au moment d'agir, notre rapport à autrui à travers notre capacité à en « prendre soin », à lui « donner de l'attention » et à lui

[56] Christine Verschuur, « Quel genre ? Résistances et mésententes autour du mot « genre » dans le développement », *Revue Tiers Monde*, N°200, octobre-décembre 2009, p. 786.

« manifester de la sollicitude »[57]. Le *care* correspondrait à une prédisposition - et à un type d'activités qui s'y accorderait, liées au soin, attribuée le plus souvent aux femmes. Il est un outil d'analyse pour classifier les activités. Puis, en 2009, la politologue américaine, Joan Tronto, définit le *care*, comme une « activité caractéristique de l'espèce humaine, qui recouvre tout ce que nous faisons dans le but de maintenir, de perpétuer et de réparer notre monde, afin que nous puissions y vivre aussi bien que possible.[58] » Le *care* devient aussi un outil d'analyse et de critique envers notre société capitaliste et individualiste, qui recherche le profit et valorise la rationalité et l'autonomie, au dépend du bien-être du plus grand nombre et de la reconnaissance de notre vulnérabilité. La philosophe française, Sandra Laugier, rappelle que le *care* demeure un outils essentiel pour analyser un certain nombres d'activités humaines délaissées dans les recherches universitaires.

> Depuis quelques années, le *care* suscite une curiosité et une perplexité motivées entre autres par son nom, un terme anglais laissé non traduit, car impossible à rendre en français par un seul mot, tant il engage de notions variées : celles du soin, du souci, de la proximité, du fait de se sentir concerné, donc d'attitudes ou de dispositions morales (*care about*, *for*), mais aussi celles de l'activité et du travail de *care* (*take care*). Il semble aussi être défini négativement : *I don't care*, ne pas se soucier... Car la première fonction de l'éthique du *care* est d'attirer l'attention sur un ensemble de phénomènes négligés : en premier lieu une dimension morale, en second lieu – mais l'urgence en apparaît quotidiennement – une dimension pratique, celle des activités de *care* et du statut des *care givers*. [59]»

Notre société occidentale vieillit et développe les activités du tertiaire, en particulier celles liées au soin à la personne. Lesquelles consiste en désigne un type d'activités, peu qualifiées, peu valorisées, avec des emplois du temps morcelés, que les femmes et les immigrés acceptent plus facilement d'assumer. Ce qui ne garantit pas la qualité des soins apportés. S'occuper d'une personne blessée ou âgée, qui a des difficultés pour se lever, pour se déplacer ou pour se laver, nécessite d'employer des gestes techniques appropriés pour garantir la sécurité et le confort. Accompagner une personne en souffrance ou défaillante (atteinte de la maladie d'Alzheimer, par exemple) ne s'improvise pas : cela nécessite des compétences, un savoir-faire qui doivent s'acquérir – ce n'est pas une prédisposition naturelle des femmes. Les théories du *care* ont pour fonction d'alerter sur la nécessité de déployer une vraie politique engagée sur la formation et le « statut des *care givers* ». Et sur la nécessité de réfléchir à notre modèle social qui valorise la performance, la rapidité ou l'efficacité et néglige d'autres valeurs comme l'attention, la lenteur ou la rêverie. Le *care,* comme le genre, révèlent les discriminations dans le monde du travail et le *gender gap*, c'est-à-dire la différence des taux d'emploi en équivalent temps plein entre hommes et femmes.

---

[57] Voir à ce sujet Agata Zielinski, « L'Ethique du *care*. Une nouvelle façon de prendre soin », https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm, consulté le 2 juin 2017.
[58] Cité par Agata Zielinski, *Idem*.
[59] Sandra Laugier, « CARE, philosophie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 2 juin 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/care-philosophie.

1.4.3 Le sexisme du monde du travail

En effet, le travail domestique, comme le *care*, sont des marqueurs significatifs pour appréhender le sexisme du monde. Dans un dossier intitulé « Faut-il copier l'Allemagne ? », paru en septembre 2017 dans *Alternatives économiques*[60], ce qui est sous-entendu, c'est que l'Allemagne serait un modèle économique pour la France ; mais selon quels critères ? ceux des chiffres de l'économie ?

En effet, si nous survolons rapidement les données, l'économie allemande (82 175 684 habitants) est la première de l'U.E., tout d'abord avec sa belle croissance : 1,7% en 2015 et 1,9% en 2016, pour 1,1 % en France (66 990 826 habitants). Le marché de l'emploi se porte bien : le taux de chômage y est inférieur à 6% quand en France, il dépasse 10 %[61]. Les salaires sont en hausse. Le P.I.B. avait dépassé 3 000 milliards d'euros pour la première fois en 2015 et atteignait 3134 en 2016, ce qui le place au quatrième rang mondial après les Etats-Unis, la Chine et le Japon. Le P.I.B. français est autour de 2120 milliards d'euros et se situe en sixième position, après le Royaume-Uni.

Mais si nous infiltrons le monde du travail allemand, la réalité se trouve immédiatement nuancée. Deux articles, qui traitent des « minijobs » et du temps partiel, sont plutôt éclairants. Le premier s'intitule « Les minijobs ou la flexibilité allemande »[62]. Un « minijob » est « un type de contrat prévu par la loi allemande : pas de points retraite, ni d'allocations chômage, ni de sécurité sociale, mais pas de cotisations à payer non plus. ». Plus de sept millions de personnes travaillent avec ce type de contrat dont une des contraintes est la limitation du nombre d'heures : 50 heures par mois au maximum, pour un revenu plafonné à 450 €. Au-delà de la précarité imaginable liée aux « 450-euros-jobs », ce qui nous intéresse, c'est de constater que ce sont les femmes qui les acceptent à 60%. Les revenus associés ressemblent plus à « *de l'argent de poche plus étoffé* » pour reprendre une femme interviewée par la journaliste, à une occupation dédommagée, qu'à une rémunération pour un véritable emploi. Surtout, ces « minijobs » ont une autre fonction, comptable : ils font sortir un certain nombre de personnes du chômage. « Un temps partiel très féminin »[63] : le second article montre que le temps partiel concerne principalement les femmes, en particulier les moins qualifiées. En Allemagne, une femme sur deux est à temps partiel alors qu'en France, elles sont moins d'un tiers. Le passage aux 35 heures a permis de consolider les ménages à deux emplois et à temps plein.

---

[60] « Faut-il copier l'Allemagne ? », *Alternatives Economiques*, n°371, septembre 2017, p.62-74

[61] Ou faut-il copier le Royaume-Uni qui affiche une croissance de 2% pour 2016 et moins de 5% de chômeurs ? Il faudrait alors s'intéresser au contrat zéro heure (*Zero-hour contract*), par exemple.

[62] Isabelle de Pommereau, « Les Minijobs ou la flexibilité allemande », *Alternatives Economiques*, n°371, septembre 2017, p.70-71

[63] Arnaud Lechevalier, « Un temps partiel très féminin », *Alternatives Economiques*, n°371, septembre 2017, p.71-72

Faibles revenus, temps partiel… auxquels nous pourrions ajouter inégalités de salaires. La situation des femmes allemandes, pourtant dans une économie florissante, n'est pas à envier. Elle est à l'image de la situation des femmes dans nos sociétés modernes. Le monde du travail y reste clairement patriarcal.

D'une part, il véhicule une vision archaïque, sexiste des compétences entre les hommes et les femmes. La valeur des femmes y est moindre, reposant sur les qualités portées par le *care* : douceur, empathie, dévouement, associées au foyer. Tandis que l'on reconnaît aux hommes une forme de hardiesse, d'expansion, propice à l'espace public. l'assurance et l'ambition ne se construisent pas de la même façon entre les hommes et les femmes. Les stéréotypes se mettent très tôt en place. Une étude parue dans la revue *Science*[64] montre que, dès l'âge de six ans, les filles pensent que les femmes sont moins intelligentes que les hommes tandis que les garçons du même âge ne portent pas ce type de conception inégalitaire. C'est ainsi qu'ne double exclusion se met en place. Premièrement, les femmes n'accèdent pas facilement aux hauts postes où les écarts de rémunération entre hommes et femmes peuvent atteindre 25% ! C'est le fameux « plafond de verre », cette limite invisible qui bloque l'accession à des postes à haute responsabilité. Deuxièmement, les femmes s'auto-excluent d'elles-mêmes. C'est le « syndrome de l'imposture », les femmes ne se sentent pas légitimes et donc ne postulent pas.

D'autre part, du fait de ce second rôle joué par les femmes, ce sont elles qui servent de levier dans une organisation du travail qui vante la flexibilité, lorsqu'il s'agit de réduire le temps de travail et de mettre en place des horaires morcelés. De toute façon, il est entendu que la carrière d'une femme sera ralentie par ses maternités, ce qui est évidemment un faux prétexte. A la différence d'un accident, les congés de maternité sont tout à fait prévisibles et organisables pour un service de ressources humaines. Les choix économiques ne sont jamais neutres, ils reflètent la binarité très forte de la société et révèlent la trame générale qui alimente les mentalités. Aujourd'hui encore, il est normal pour un homme de progresser sans encombre.

Cette discrimination, ici à l'égard des femmes, se porte également sur d'autres catégories de la population, les cantonnant dans des arrières-rôles et les confortant dans une sorte de précarité. Les populations immigrées servent aussi de levier et se heurtent à ce « plafond de verre », comme les handicapés d'ailleurs. Qui gagnent moins.

[64] « Gender stereotypes about intellectual ability emerge early and influence children's interest », *Sciences*, Vol.355, Issue 6323, 27 janvier 2017, p.389-391. (Les stéréotypes de genre sur les capacités intellectuelles émergent tôt et influencent l'intérêt des enfants). Je traduis.

1.4.4 Dialogue entre l'artiste Régis Perray et la philosophe et politologue américaine Iris Marion Young (1949-2006)

Régis Perray est un arpenteur. Il arpente les sols, à la fois pour en faire l'expérience – pour ressentir les lieux, au sens précisé du géographe Michel Lussault[65] – et pour les entretenir – pour les conserver. Il collecte d'ailleurs des dizaines d'images de sols qu'il regroupe selon des groupes (21 au total : les sols archéologiques, les sols de morts, les sols d'arts, les sols de paysages, les sols de cartes et plans, les sols de pieds, les sols de convivialité, les sols de planètes, les sols de catastrophes, les sols pollués, les sols de cimetières, les sols religieux et sacrés, les sols de balayage, les sols de routes et voies, les sols de foules, les sols de sports, les sols de guerres, les sols de tapis, les sols habités, les sols de travails, les sols de loisirs) et qu'il met au mur : « Le mur des sols[66] ». C'est une collection-hommage au sol, le projet de l'artiste étant de constituer un ensemble complet. Mais n'est-ce pas là une tâche impossible que de souhaiter faire l'inventaire de tous les sols ?, comme il est illusoire de vouloir conserver un sol propre – nous pensons aux activités domestiques sans cesse répétées, au supplice de Sisyphe…

Dès l'école des beaux-Arts, à Nantes, Régis Perray entreprend des « actions [67]» pour les nettoyer, les astiquer, pour les faire briller ou pour les poncer ; *Sur les marches de l'école des Beaux-Arts* (Nantes, 1995) : l'artiste, en bleu de travail, nettoie les marches avec un chiffon ; *Le sol de mon atelier – Les Olivettes* (Ecole des beaux-Arts de Nantes, 1995) : il ponce, lame après lame, le sol de son atelier (c'est l' « action » qu'il présente à son jury de diplôme) ; puis *Petit nettoyage d'automne* (Petit Mars, 1996) : dans une tenue blanche salissante, il nettoie le sol d'une forêt ; dans *Laver, encaustiquer, astiquer* (Ecole des beaux-Arts de Nantes, 1996), il redonne de la brillance au parquet poncé ou *Déblayer, jeter, ranger, balayer, curer, laver, astiquer* (Roubaix, 19-30 juin 1998) : dans le cadre d'une exposition organisée par Lise Viseux et Ronan Le Régent, dans une maison de Roubaix, Régis Perray n'occupe pas l'espace de la maison réservée aux expositions, mais une dépendance (un ancien atelier de photographe) qu'il déblaie, vide, range, pour y

---

[65] « Le lieu […] : il s'agit de la plus petite unité spatiale complexe. Plus petite parce qu'elle constitue l'espace de base de la vie sociale ; complexe parce que la complexité de la société s'y retrouve et parce qu'elle résulte déjà d'une combinatoire de principes spatiaux élémentaires. » Michel Lussault, *L'Homme spatial*, Paris, Seuil, 2007, p. 98.

[66] http://regisperray.eu/en-chantier/le-mur-des-sols.php

[67] « Précisons que chez Perray l'action se différencie de la performance en ce qu'elle n'est pas a priori destinée au public (quand bien même elle peut se dérouler dans un lieu public), en ce qu'aussi elle s'inscrit dans la réitération et dans une durée qui est celle du travail plus que du spectacle. Le geste de Régis Perray consiste donc, pour une bonne part, à nettoyer. Plutôt que d'en rajouter, il soustraie. Ce qui apparaît au terme de l'opération est le fruit d'une soustraction. C'est en ôtant la poussière, la crasse et les couches anciennes que le parquet se révèle dans tout son éclat. C'est aussi, il faut en convenir, un geste de sculpteur (pas de peintre), mais rendu à sa littéralité et à son origine : la taille et l'excavation. » Extrait du texte de Jean-Marc Huitorel « Sur la Terre comme au ciel », disponible sur le site de l'artiste : http://www.regisperray.eu/textes/JM_huitorel.php

retrouver le parquet de chêne et l'astiquer et la faire briller de nouveau ; *Dans le désert, il n'y pas que des pierres* (Gizeh, Egypte, Mars 1999) où l'artiste entreprend de nettoyer une surface désertique ; en 2000, avec *Patinage artistique au Musée des beaux-arts de Nantes*, l'artiste fait briller les parquets en patinant pieds nus sur des patins de laine et ce, pendant les horaires d'ouverture du musée[68], nous rappelant l'époque où nos grands-mères utilisaient les mêmes patins. Plus tard, en 2013, pour la Nuit Blanche à Paris (Fig. 15), il transforme la Salle de mariage de la Mairie du 11ème arrondissement en salle de patinage, les visiteurs étant équipés de patins de feutre/laine pour glisser sur le parquet[69]. Parallèlement, l'artiste élabore un dictionnaire de mots importants dans sa vie, *Les Mots propres – petit dictionnaire autobiographique d'Astiquer à Zen*[70]qui comprend actuellement 58 mots. Nous en avons relevé huit.

> ASTIQUER. Aimer pour faire briller.
> ATELIER. Dans ce champ du quotidien, j'ai raclé, curé, balayé, lavé, encaustiqué, astiqué. Enclave de propreté, le parquet de mon atelier est là, sous mes pieds, déjà au bord de la saleté, du négligé.
> BALAI. Le balai dialogue avec la maison et les objets. Parfois, il tente de se glisser sous les meubles pour être plus efficace. Il peut y avoir un aspirateur mais avec son encombrement et son bruit, il est un autre. Le balai est encore soi.
> PARQUET. Encaustiqué et astiqué, le parquet est le miroir de la maison.
> SOL. Mon corps vit sur le sol une gravité apaisante. Être assis et contempler l'horizon. S'offrir du temps, le temps du repos. Oublier les sols négligés, oublier la terre qui recouvre les proches enterrés. Être au sol reposé.
> SISYPHE. Quand je serai grand, j'aiderai Sisyphe à se reposer.
> TRAVAIL. Astiquer, balayer, curer, déblayer, dépoussiérer, encaustiquer, éponger, essuyer, filmer, frotter, jeter, laver, nettoyer, nommer, patiner, photographier, protéger, racler, ranger, rincer, serpiller. J'ai envie de me reposer.
> ZEN. Essuyer la table, laver la vaisselle, balayer les places, fermer le gaz...

A partir des mots de ce dictionnaire autobiographique, l'artiste développe par ailleurs des duos de mots présentés sous forme de cartels commentés (12,5 x 18 cm)[71]. Tous les termes de ce dictionnaire fonctionne comme des clés de lecture de l'imaginaire de Régis Perray. Le sol est l'espace total ; le balai, une sorte de personnage sur lequel l'artiste peut compter et pour être zen, il faut prendre soin de chez soi. Le travail est dense, d'astiquer à serpiller – néologisme crée par l'artiste pour décrire une action importance.

Ces actions menées par l'artiste sont des actions simples, qui nécessitent peu de moyens ; quelques outils (un balai, une éponge, un chiffon, des patins en feutre), le corps, des gestes répétés. En revanche, elles nécessitent du temps et de l'effort, autrement dit, de la persévérance et de l'humilité. En 2001, à l'aide d'une pelle et de

[68] Il demeure une vidéo de 17mn58. Régis Perray utilise soit la photographie, soit la vidéo pour conserver une trace de ses « actions ».
[69] Voir le site de l'artiste pour consulter toutes ses « actions » : http://www.regisperray.eu/
[70] http://www.regisperray.eu/mots_propres/dictionnaire_mots_propres_1.php
[71] http://www.regisperray.eu/duos_de_mots/les_duos_de_mots.php

deux seaux, il s'entraîne à déplacer 30 tonnes de sable de l'extérieur vers l'intérieur du Confort Moderne à Poitiers, puis d'une pièce à l'autre du centre d'art : cet entraînement lui prendra 45 jours à raison de 7 heures de travail quotidien[72]. Régis Perray envisage les sols et ce qui les environne avec modestie et précaution. Sa gestuelle est précise et délicate : en entretenant les sols et les lieux, il en prend soin. Il questionne les lieux à travers une pratique *in situ* dans laquelle le sol sert à la fois de cadre – de contenant – et de sujet – de contenu : c'est lui que Régis Perray regarde et entretient. Le nettoyage – le soin apporté au sol – joue un rôle essentiel. Être soigneux avec les objets ou les lieux, attacher de l'importance à notre cadre de vie, ne pas être négligent avec notre environnement, sont des attitudes sociales, qui créent une alliance de l'ordre de la triple obligation de Mauss : donner (entretenir le sol) – recevoir (venir sur ce sol avec plaisir) – rendre (en prendre soin en retour). Lorsque Régis Perray nous accueille dans son atelier ou dans l'abbaye de Maubuisson (Fig. 16), il nous engage avec marcher avec délicatesse sur le parquet ou entre les assiettes fleuries. Il nous apaise et nous ressource, aussi. Son atelier ou l'abbaye de Maubuisson[73] sont comme des bulles dans laquelle la vie humaine peut s'épanouir en toute quiétude. Régis Perray embellit les lieux, il rend la vie plus belle.

> Les lieux se caractérisent par la prégnance de leurs limites – par les effets de seuil, de passage qui en résultent. Le lieu existe avant tout en tant que surface explicitement limitée, de micro-échelle. (...). Le lieu forme donc un ensemble distinct et isolable. Cette distinction et cette isolation le caractérisent. Petit objet géographique – une des bulles de l'espace humain, il est aussi indivis, caractère important sur lequel on n'insiste pas suffisamment. Un lieu donné ne peut être divisé en deux lieux de la même espèce, semblables, dotés strictement des mêmes attributs[74].

---

[72] *Centre d'entraînement pour retourner au Pilat et à Saqqara*. Poitiers, mai - juin 2001. Pour l'exposition collective "le détour vers la simplicité : expérience de l'absurde." Le Confort Moderne, Poitiers. Vidéo de 47mn.

[73] *L'abbaye fleurie*, exposition du 4 octobre 2015 au 18 septembre 2016, Abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil Général du Val d'Oise.

[74] Michel Lussault, *L'Homme spatial*, Seuil, Paris, 2007, p. 100. Dans cet ouvrage, le géographe montre que l'homme est éminemment spatial, qu'il se socialise et se développe par l'espace : « le monde social se constitue par l'espace comme monde d'expérience partagée pour les individus et pour les groupes. » (*Idem*, p. 30) Or il constate que l'espace des sociétés humaines est négligé par les sciences humaines et sociales. Le projet de ce livre est donc d'étudier l'espace humain pour modifier notre façon de lire le Monde : « Tout cela donne une autre portée à l'analyse de la nature et de ses espaces. Il est indispensable de le souligner, tant le sens commun assigné en général à la géographie un rôle de description des milieux naturels et du rapport adaptatif entre ceux-ci et les groupes humains. À rebours de cette habitude, il s'agit de saisir la naturalité, considéré comme un artifice, comme le résultat d'un compromis, partout présente au sein de la dimension spatiale de la société, de comprendre dans chaque situation observable ce que la nature embrasse et les agencements spatiaux des réalités naturelles qui en résultent. Cette approche ne peut être confondue avec une simple analyse en termes d'anthropisation de l'environnement naturel, pas plus qu'elle ne trouve frappée du sceau d'une quelconque « théorie » adaptative. Il n'y a pas d'adaptation des hommes à leur nature mais invention permanente d'une nature conforme aux logiques de la société considérée en fonction des évènements qui y adviennent. Ainsi, aujourd'hui inventons-nous la nature qui correspond à l'appréhension, par la société, du changement climatique – notion rien moins que naturelle et très construite, qui se mue peu à peu en idéologie. On saisit bien,

Les « actions » nous parlent du travail – du travail en général, du travail d'artiste en particulier. Le travail n'est pas uniquement une source de rémunération et d'aliénation. Par le temps et les efforts déployés, par l'engagement du corps, il est ce qui nous permet d'agir sur notre environnement pour l'embellir. Elles nous parlent aussi de la maison, ou plutôt du foyer – de ce « site [75]» où nous sommes protégés et où nous devons nous sentir bien. Dans son texte *House and home*[76], cheminant de Heidegger à Bell Hooks, Iris Marion Young renverse la position habituelle des féministes, qui dénoncent la maison comme le « site » de l'asservissement domestique et de la domination des hommes sur les femmes, pour montrer que le foyer est à chérir parce que c'est un endroit « de dignité et de résistance »[77]. En réalité, la maison est une structure complexe qui ne résonne pas de la même façon pour les hommes et pour les femmes. Le rôle de la construction de soi – de se construire sujet – est une des clés pour la saisir.

> In the patriarcal gender system, men aret the builders and women the nurturers of builders and the ornements placed within their creations. As homeless themselves, women are deprived of the chance to be subjects for themselves[78].

Ensuite, la maison représente aussi un symbole de réussite financière et sociale : elle indique son statut social. Les gens travaillent pour pouvoir acheter la maison de leur rêve, achat qui les lie irrémédiablement au travail et les rend dociles. La maison révèle aussi notre capacité à prendre soin de nos proches et de notre environnement.

---

intuitivement, que ce processus inventif complexe, qui serait à étudier avec précision, est porteur de révisions profondes des organisations sociales et spatiales des groupes humains. » (*Idem*, p.21-22) Il définit trois formes d'agencements différentes, trois « espèces d'espaces »: le lieu, l'aire et le réseau, sur lesquels nous reviendrons.

[75] Michel Lussault nomme « site » les « lieux » domestiques. Michel Lussault, *Idem*, p. 106.

[76] *Maison et foyer* (traduction personnelle), Iris Marion Young, *On Female Body experience : « Throwing Like a Girl » and Other Essays*, Oxford Scholarship Online: September 2006, 2005.

[77] C'est au sein du foyer que se sont constitués des groupes de femmes pour lutter contre la dégradation de leur environnement. Nous pensons à Shirley McCord, habitante de Anniston, ville contaminée par les polychlorobiphényles (PCB) produits pour la firme Monsanto. Vers le milieu des années 1990, cette épicière a commencé à tenir un cahier dans lequel elle notait tous les morts. Elle-même décédera en 2007 d'un cancer. Dans un entretien « Nuisances écologiques : l'autre visage des inégalités », la philosophe Catherine Larrère, montre que les catégories socialement défavorisées sont aussi celles qui subissent le plus les injustices environnementales. Elle rappelle que les femmes ont eu un rôle important dans la lutte pour une justice environnementale : « Traditionnellement chargées du foyer et des conditions de vie, les femmes ont mené ces combats. Comme les populations pauvres aux Etats-Unis souvent noires ou latino-américaines, il a été possible d'y ouvrir des actions judiciaires en s'appuyant sur la réglementation antidiscriminatoire. » Faisant référence à Iris Marion Young, elle voit aussi, dans la démocratie locale, faisant participer les citoyens pour le bien de leur environnement commun, le meilleur moyen de réduire les inégalités environnementales. https://www.alternatives-economiques.fr/nuisances-ecologiques-lautre-visage-inegalites/00079768

[78] Iris Marion Young, *ibid.* : « Dans le système de type patriarcal, les hommes sont les constructeurs et les femmes les nourricières des constructeurs et les ornements placés dans leurs constructions. Sans habitation (construite pas elles-mêmes), les femmes sont privées de la possibilité d'être des sujets pour elles-mêmes. » (Traduction personnelle).

Dans son texte, la philosophe évoque l'histoire se sa mère et de son rêve de maison en banlieue, laquelle n'était pas du tout faite pour le ménage ; la maison était toujours sale et en désordre. Or la façon dont nous arrangeons notre foyer est à notre image : « The home is not simply the things, however, but their arrangement in space in a way that supports the body habits and routines of those who dwell there. […]. The home is an extension of and mirror for the living body in its everyday activity. This is the first in which home is the materialization of identity.[79] » C'est pourquoi la préservation du foyer, c'est-à-dire la capacité à nourrir le foyer avec les récits de la famille, avec les souvenirs chéris, unissant le passé et le présent, est fondatrice et fort différente du nettoyage de la maison. Le foyer est le garant de notre histoire et identité personnelles, à l'abri des agitations extérieures. C'est pourquoi le foyer joue un rôle essentiel pour les migrants qui cherchent à s'intégrer dans un nouveau pays : il demeure un espace où exprimer sans ancienne identité culturelle. C'est pourquoi, aussi, il est le « site » de « la dignité et de la résistance » : « Following Bell Hooks, I shall suggest that « home » can have a political meaning as a site of dignity and resistance.[80] », au sens que favorisant la construction et la reconstruction de soi-même par la préservation, il nous constitue comme sujet et du coup, comme acteur politique possible.

Iris Marion Young est une Figure importante pour les études sur le genre. Ses recherches ont porté sur les théories féministes, les politiques publiques et sur l'activisme politique. Elle s'est beaucoup intéressée aux mécanismes d'exclusion politique et sociale, élaborant une typologie des aspects pris par la domination et l'oppression.

> C'est avec tristesse que j'ai appris la mort d'Iris Marion Young, en juillet dernier, des suites d'un cancer. Je l'ai d'abord connue par ses textes puis j'ai eu l'occasion de la côtoyer à quelques reprises. Elle avait cette qualité rare non seulement de produire des textes d'un fort bon niveau intellectuel mais aussi d'être attentive aux enjeux et aux luttes sociales et d'envisager une théorie qui soit liée aux impératifs de l'action politique, tout en témoignant d'un intérêt et d'un respect pour ceux et celles qu'elle côtoyait, dans les milieux tant universitaires que militants. […].
>
> Son féminisme ne reposait donc pas sur une vision essentialiste des femmes ou sur l'idée d'une « condition féminine » commune à toutes les femmes, mais sur une compréhension du patriarcat comme système social producteur d'injustices, en interaction avec d'autres systèmes tout aussi producteurs d'injustice, comme le racisme, le capitalisme ou l'hétérosexisme.
>
> Cela a pour conséquence que les relations qui s'instaurent entre les groupes sociaux ne sont pas des relations égalitaires, mais souvent des relations de domination et d'oppression. Cette dernière prend cinq aspects principaux :

[79] Iris Marion Young, *ibid.* : « Le foyer n'est pas simplement constitué des choses qui le composent, mais leur arrangement dans l'espace d'une manière qui porte les habitudes corporelles et les routines de ceux qui y habitent. […]. Le foyer est une extension et un miroir pour le corps vivant au sein de son activité quotidienne. En ce premier sens, le foyer est la matérialisation de l'identité. » (Traduction personnelle).

[80] [80] Iris Marion Young, *ibid.* : « Comme Bell Hooks, je peux suggérer que le « foyer » peut avoir une signification politique en tant que site de dignité et résistance. » (Traduction personnelle).

> l'exploitation, la marginalisation, l'absence de pouvoir (*powerlessness*), l'impérialisme culturel et la violence. Cette oppression est productrice et reproductrice de différenciations sociales mais aussi d'exclusion sociale et conduit à des injustices sociales[81].

Il s'agit bien d'analyser un système producteur d'inégalité – ici le patriarcat – pour comprendre les mécanismes instaurant des relations inégalitaires – cette compréhension pouvant être étendue à d'autres systèmes (de race, économique), producteurs, eux aussi, d'inégalité.

Pour comprendre le patriarcat, une des entrées utilisées par la philosophe est le « vécu corporel » des femmes. *Throwing Like a girl : A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Mobility, and Spatiality*[82] (1980) est un essai connu dans lequel la philosophe montre comment les normes dominantes conforment le corps des filles et des femmes. Il y a un attendu du corps féminin. Dans le cas du lancer, soit nous lançons comme une fille, c'est-à-dire que nous contenons le mouvement pour n'utiliser que le bras, dans un geste de poussée ; nous restons en deçà du corps ; soit nous sommes une fille lançant comme un garçon, dans un mouvement qui engage tout le corps, dans un corps-sujet entièrement concerné par le geste. Dans les deux cas, la fille se trouve dans une situation où elle est dévalorisée : soit elle lance mal, soit elle n'est plus une fille ! Lorsque Régis Perray attrape son balai, le fait-il comme un homme ou comme une femme ?

1.5 Du travail en général

Qu'est-ce que le travail ? Par le travail, nous contraignons notre nature humaine, nous apportons de l'ordre et de l'efficacité à notre vie et dans la société. Nous apprenons à nous connaître, à faire des efforts, à nous dépasser. Nous dépensons de l'énergie, mais dans un but précis : celui de dominer la nature pour l'adapter à nos besoins. Le travail permet à notre nature humaine de s'accomplir, mais il nous force, nous épuise et nous aliène. Le travail semble donc s'opposer au plaisir et à la dépense gratuite.

Le travail tel que nous le percevons aujourd'hui dans notre société capitaliste et marchande signifie avant tout le travail salarié et rémunéré. Grâce à la rémunération, il va nous permettre de faire autre chose, plus tard (dans une temporalité décalée), de nous réaliser en dehors du travail, pendant nous loisirs ou pendant nous vacances, par exemple. Par ailleurs, il est un facteur d'identité sociale : il nous situe dans la société, il nous donne un statut.

Parmi les nombreux théoriciens qui ont écrit sur le travail, nous nous appuyons sur Karl Marx, Hanna Arendt, André Gorz et Dominique Méda. Karl Marx a analysé le travail au sein du système capitaliste dans lequel nous évoluons toujours. Hanna

---

[81] Diane Lamoureux, « Hommage à Iris Marion Young (1949-2006) », *Recherches Féministes*, 2007, Volume 20, Numéro 2, « Les féminismes ». https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2007-v20-n2-rf2109/017602ar/. Consulté le 6 juin 2018.

[82] *Lancer comme une fille : une phénoménologie du comportement, de la mobilité et de la spatialité corporels féminins* (traduction personnelle).

Arendt, par sa réflexion sur la « vie active » et les trois activités qui la compose (travail, œuvre et action), et le rôle de la l'espace, montre l'omniprésence du travail. André Gorz est un précurseur de l'écologie politique et défend un autre modèle de société, dans lequel le travail occupe une place minorée. Enfin, Dominique Méda, par son parcours polyvalent, ses essais sur la valeur du travail et sa position sur la décroissance, porte un courant critique sur la place du travail accordée dans les discours politiques actuels.

1.5.1 Marx et la force de travail

Ce qui intéressait avant tout Karl Marx (associé à Friedrich Engels grâce auquel a été publiée, à titre posthume, la suite du *Capital*), c'était le capitalisme. Le théoricien et militant allemand a donc analysé tous les mécanismes du système capitaliste, révélant son principal rouage : celui de l'exploitation des travailleurs – des prolétaires, de ceux qui vivent uniquement de leur salaire, « grâce à sa force personnelle, le travail à l'état de puissance » – par les "entrepreneurs capitalistes". Bien que Marx était convaincu de l'effondrement du capitalisme, celui-ci est toujours le système dominant dont un des leviers principaux est le travail. C'est ainsi que les analyses et les concepts développés par Marx peuvent être toujours activés. Et cela est renforcé par la densité des recherches qu'il a menées.

Marx analyse les deux registres du travail : non aliéné et aliéné. Dans le fameux passage où il compare "le plus mauvais architecte à l'abeille la plus experte", il montre comment le travail est une activité spécifiquement humaine parce qu'elle permet l'expression de notre nature humaine.

> Le travail est de prime abord un acte qui se passe entre l'homme et la nature. L'homme y joue lui-même vis-à-vis de la nature le rôle d'une puissance naturelle. Les forces dont son corps est doué, bras et jambes, tête et mains, il les met en mouvement, afin de s'assimiler des matières en leur donnant une forme utile à sa vie. En même temps qu'il agit par ce mouvement sur la nature extérieure et la modifie, il modifie sa propre nature, et développe les facultés qui y sommeillent. Nous ne nous arrêterons pas à cet état primordial du travail où il n'a pas encore dépouillé son mode purement instinctif. Notre point de départ c'est le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit, préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur. Ce n'est pas qu'il opère seulement un changement de forme dans les matières naturelles ; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience, qui détermine comme loi son mode d'action, et auquel il doit subordonner sa volonté. Et cette subordination n'est pas momentanée. L'œuvre exige pendant toute sa durée, outre l'effort des organes qui agissent, une attention soutenue, laquelle ne peut elle-même résulter que d'une tension constante de la volonté. Elle l'exige d'autant plus que, par son objet et son mode d'exécution, le travail entraîne moins le travailleur, qu'il se fait sentir à lui,

> comme le libre jeu des forces corporelles et intellectuelles ; en un mot qu'il est moins *attrayant*[83].

Le travail est le propre de l'homme, qui a conscience de ce qu'il fait : il est à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de son action. Nous choisirons d'appeler "travail" cette activité à double entrée. Tandis que l'araignée est dans un automatisme, uniquement à l'intérieur, dans sa tâche. Elle n'est pas au travail. Par le travail, l'homme agit sur la nature (action centrifuge), puis se transforme lui-même dans une sorte de retour (action centripète). Le travail est l'activité par laquelle l'homme transforme la nature et se transforme lui-même. Il se transcende : étymologiquement (du latin *transcendere*), il « passe au-delà », il se surpasse et s'épanouit. Par exemple, l'enfant, en primaire, qui met au point une procédure personnelle pour résoudre un calcul ou un problème en mathématiques, n'est pas dans la répétition, dans la simple exécution, mais dans autre chose. Il dépasse ce qui était à sa disposition. Dans sa forme primordiale, le travail n'est pas une activité comme les autres, c'est une sorte de supra-activité, qui surplombe et englobe les autres.

Mais absorbée par le système capitaliste, elle s'est réduite à l'échange de la force de travail contre une rémunération pour le salarié et au moyen de générer de la plus-value pour le "producteur marchand". Avec le salariat, la force de travail est devenue une marchandise, presque comme les autres. Pour la majorité des salariés, il s'agit avant tout de vendre cette force de travail pour gagner sa vie : la dimension transcendantale est absente. Et pour l'ouvrier, qui non seulement est privé des produits de son travail, mais dont l'activité s'inscrit dans la répétition de tâches décidées par d'autres (à l'intérieur, comme l'araignée), le travail devient aliénation. Cette marchandisation de la force de travail est surtout au cœur de l'exploitation de la classe des travailleurs par la classe dominante (celle des patrons, des propriétaires des moyens de production) – c'est le règne du profit. La création de plus-value provient de l'écart entre la valeur d'échange de la force de travail (ce qui est nécessaire pour reproduire cette force de travail) et sa valeur d'usage (le travail fourni) : le salarié va fournir le travail nécessaire, équivalent au salaire, puis du travail en plus, non rémunéré, ou *surtravail*, pour reprendre Marx. Le salarié travaille en partie pour lui (c'est la part correspondant au salaire) et en partie pour l'entreprise (c'est le *surtravail*). C'est en cela que le (sur)travail est un des leviers principaux du système capitaliste :

> Le capitalisme est le système économique de la plupart des pays de la planète depuis l'effondrement des économies socialistes planifiées en Europe orientale et centrale, symbolisé par la chute du Mur de Berlin, en 1989. Le capitalisme peut être défini par ses deux caractéristiques principales : d'une part, la propriété privée des moyens de production ; d'autre part, une dynamique fondée sur l'accumulation du capital productif elle-même guidée par la recherche du profit. Le marché, qui existait bien avant l'avènement du capitalisme, est devenu une des institutions centrales de celui-ci. Le capitalisme se confond aujourd'hui avec l'économie de marché, dans la mesure où les décisions des acteurs privés (producteurs,

[83] Karl Marx, *Le Capital* [1867], livre I, 3e section, chap. 7, trad. J. Roy, Paris, Editions sociales, 1967, p.180.

> consommateurs) sont supposées être coordonnées par l'échange marchand décentralisé[84].

En effet, le capitalisme repose sur « les trois temps de la valse économique » : « produire », « répartir », « dépenser »[85]. Il n'y a pas de production sans travail, mais tout travail n'est pas une activité productive.

> Produire, c'est se procurer des biens et des services que la nature ne met pas spontanément à notre disposition. La production est d'abord une création du travail humain. Sans travail, la vigne ne donnerait que de bien maigres fruits et l'églantier ne se serait pas transformé en rose, le coton en chemise, le pétrole en chaleur.
> Pourtant, il ne suffit pas qu'il y ait travail pour qu'il y ait activité productive : sinon l'écolier qui fait ses devoirs, la mère de famille qui coud des vêtements pour ses enfants, le père de famille qui lave la vaisselle effectueraient une production. Les économistes ne considèrent comme productives que les activités ayant nécessité le recours à un travail rémunéré : laver les vitres de son appartement n'est pas considéré comme une production. Cela le devient si on le fait moyennant paiement chez quelqu'un d'autre.
> […]. Ce n'est pas un hasard si seul le travail rémunéré est considéré comme une activité productive. […], la réflexion économique n'a réellement pris corps qu'avec l'apparition du capitalisme, c'est-à-dire d'un système de production fondé sur le travail salarié. […]. Mais lorsqu'il faut payer les travailleurs, on devient exigeant, on s'intéresse au rapport « qualité/prix »[86]. »

Orienté par sa vision militante, Marx s'est placé du côté de la classe des prolétaires. Une entreprise a toutefois besoin de créer de la richesse pour continuer d'exister. Une partie de la valeur ajoutée va servir à payer les revenus primaires (revenus du travail comme les salaires, revenus du capital comme les dividendes et revenus dits « mixtes » pour les entrepreneurs individuels) et les revenus secondaires (cotisations sociales comme les impôts). Le reste, le bénéfice, va permettre de renouveler les outils de production, de développer la recherche, au développement et à l'innovation et d'alimenter la trésorerie pour anticiper sur la variation des gains futurs. La valeur d'une entreprise se mesure à sa capacité à gagner de l'argent. Quand une entreprise est en déficit, cela rejaillit forcément sur la classe des travailleurs.

Les "entrepreneurs capitalistes" et les travailleurs sont liés par la dynamique du système capitaliste alimentée par une "rationalité" – une justification économique – du capitalisme : plus il y a de production et d'échanges, plus il y a de la croissance et plus il y a à partager, dans une sorte d'ajustement qui se ferait naturellement, chacun recevant ce qui lui est dû. En réalité, il y a une autophagie du capitalisme, qui se traduit par un épuisement des ressources et provoque des dérèglements climatiques.

---

[84] Dominique PLIHON, « CAPITALISME (NOTION DE) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 15 avril 2018. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/capitalisme-notion-de/

[85] Voir à ce sujet le chapitre 1 « Les Trois Temps de la valse économique », Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie*, Paris, La Découverte, 2014, p. 10-86.

[86] Denis Clerc, *Idem,* p. 10.

Ensuite, il y a une répartition très inégale des richesses et une paupérisation des classes moyennes : « Les 1% les plus riches empochent 82 % des richesses crées l'an dernier, la moitié la plus pauvre de l'humanité n'en voit pas une miette » publie l'O.N.G. OXFAM International le 22 janvier 2018[87]. Dans son rapport paru à la veille du 48e fameux Forum Économique Mondial (qui s'est tenu du 23 au 26 janvier 2018 à Davos-Klosters en Suisse), OXFAM rappelait à sa façon l'absence de "rationalité" du système capitaliste, lequel alimente au contraire les inégalités.

> Le patrimoine des milliardaires a augmenté en moyenne de 13 % par an depuis 2010, soit six fois plus vite que la rémunération des travailleuses et travailleurs, qui n'a progressé que de 2 % par an en moyenne. Entre mars 2016 et mars 2017, le nombre de milliardaires a augmenté plus rapidement que jamais, à raison d'un nouveau milliardaire tous les deux jours[88].

La vision de Marx est militante, certes : de la lutte des classes devait naître une nouvelle société. La lutte des classes est-elle dépassée ? Pas vraiment si nous entendons par la lutte des classes la tension créée par les écarts entre des catégories constituant une société ; et si nous accordons à la base de la société le pouvoir de remettre en question la légitimité de ces écarts et de vouloir les réduire. À sa façon, Le Mouvement des Gilets Jaunes, amorcé le 17 novembre 2018, est une forme de lutte de classes et a débouché sur le Grand débat national.

Faire naître une nouvelle société ? Il existe d'autres façons de produire. Comme son intitulé l'indique, l'Économie sociale et solidaire (E.S.S.) rassemble des coopératives, des mutuelles, des associations et des fondations, qui adoptent des principes économiques mettant en avant la solidarité et l'utilité sociale. L'ESS présente une sorte de synthèse dans laquelle l'entreprise n'est pas qu'une structure à profit, mais le lieu de d'innovations, de réflexions et d'échanges. Et elle met en place une grille de rémunération équilibrée, dans laquelle chacun trouve sa place. Une brève parue le 21 février 2018, « La Sobriété des salaires de l'ESS », rapporte une étude du cabinet Orientation menée sur les salaires dans l'ESS [89] et montre l'importance de cette politique salariale.

1.5.2 Hannah Arendt et la *vita activa*

Dans *Condition de l'homme moderne*, Hannah Arendt analyse ce qui conditionne la vie humaine « en tant qu'activement engagée à faire quelque chose [90]» ou plutôt, comment nous conditionnons notre monde quand nous agissons et apparaissons aux autres. C'est pourquoi elle met de côté la pensée – qui, par la contemplation, nous retire du monde – pour s'intéresser aux activités humaines qui nous ancrent dans le monde, au travers de ce qu'Arendt nomme la *vita activa* et des trois activités qui la compose : le travail, l'œuvre et l'action. Cette trilogie a pris forme dans les modèles

---

[87] https://www.oxfam.org/fr/salle-de-presse/communiques/2018-01-22/les-1-les-plus-riches-empochent-82-des-richesses-creees-lan. Consulté le 8 avril 2018.

[88] *Idem*.

[89] https://www.alternatives-economiques.fr/sobriete-salaires-de-less-2102201883245.html. Consulté le 24 avril 2018.

[90] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1983, p. 49

grec et romain de gouvernement de la *polis* ou cité et a traversé les époques. Arendt les reprend avec l'homme moderne du XXe siècle.
Deux faits technologiques devancent ce livre : la bombe atomique et le lancement d'un satellite en 1957. Les deux induisent une rupture dans notre rapport à la terre, avec la possibilité soit de la détruire, soit de s'en abstraire. Voilà la situation de l'homme moderne qui peut s'imaginer au monde sans la terre.

1.5.2.1 Le monde commun

Pour qu'il y ait action, pour que nous apparaissions aux autres, il faut qu'il y ait la pluralité, laquelle est la caractéristique de la condition humaine : « La pluralité est la condition de l'action humaine, parce que nous sommes tous pareils, c'est-à-dire humains, sans que jamais personne soit identique à aucun autre homme ayant vécu, vivant ou encore à naître. »[91]. Edifier un monde commun, c'est construire un monde capable d'accueillir la pluralité, c'est-à-dire un monde partagé avec les autres, avec ce qui est différent. Autrement dit, édifier un monde commun, c'est être capable de construire un monde que nous puissions partager avec notre ennemi. C'est bien cela qui est à penser : comment être avec ce qui est étranger, ce qui est dissemblable. Le monde commun, chez Arendt, n'est jamais un monde unifié, uniformisé. Ce n'est pas un monde édifié pour une petit nombre qui se ressemblerait. Au contraire. C'est un monde qui accueille la diversité et l'altérité, qui est habité par tous et dans lequel chacun peut s'en remettre à l'autre.

> Si l'homme est incapable de compter sur soi ou d'avoir foi en lui-même (ce qui est la même chose), c'est pour les humains le prix de la liberté, et l'impossibilité de rester les seuls maîtres de ce qu'ils font, d'en connaître les conséquences et de compter sur l'avenir, c'est le prix qu'ils paient pour la pluralité et pour le réel, pour la joie d'habiter ensemble un monde dont la réalité est garantie à chacun par la présence de tous[92].

L'édification de ce monde commun est la tâche qui incombe à la politique, laquelle repose sur une des « trois activités humaines fondamentales » – rassemblées sous le terme de *vita activa* par Arendt – l'action. La politique se déploie dans l'espace entre les hommes – dans « l'espace intermédiaire », elle est « relation » et non substantielle : elle n'existe pas en dehors de cet espace qui relie les hommes.

> La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les-hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur à l'homme. Il n'existe donc pas une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation[93].

Arendt donne l'image de la table pour raconter ce monde commun.

> Cependant, ce monde n'est pas identique à la terre ou à la nature, en tant que cadre du mouvement des hommes et condition générale de la vie. Il est lié aux productions humaines, aux objets fabriqués de main d'homme, ainsi qu'aux relations qui existent entre les habitants de ce monde fait par l'homme. Vivre ensemble dans le monde : c'est dire essentiellement qu'un

[91] Hannah Arendt, *idem*, p. 42-43.
[92] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Levy, 1983, p. 310-311.
[93] Hanna Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Paris, Seuil, 1995, p. 33.

> monde d'objets se teint entre ceux qui l'ont en commun comme une table situé entre ceux qui s'assoient autour d'elle ; le monde, comme tout entre-deux, relie et sépare en même temps les hommes[94].

Etre autour de la table ne suffit pas néanmoins pour construire un monde commun. Il faut qu'il y ait une parole échangée pour que la table et les objets qui se trouvent dessus ne soient pas juste « un monceau de choses disparates [95]», mais deviennent le lieu de l'expérience de la pluralité.

1.5.2.2 La *vita activa*

Au sein de la *vita activa*, Arendt distingue donc trois activités : le travail, l'œuvre et l'action (la parole), chacune d'entre elles suivant une logique propre. Le travail appartient au cycle biologique de la vie : il participe à la satisfaction des besoins et permet la reproduction des conditions d'existence en tant qu'organisme vivant. Arendt le formule très clairement : « Tout ce que produit le travail est fait pour être absorbé presque immédiatement dans le processus vital, et cette consommation, régénérant le processus vital, produit – ou plutôt reproduit – une nouvelle « force de travail » nécessaire à l'entretien du corps. [96]» Le travail est du côté de la survie du corps et de l'*animal laborans.* Il se caractérise par sa consommation immédiate, ce qui le place du côté de l'éphémère. Tandis que l'œuvre correspond à *l'homo faber*, à la fabrication des objets lesquels s'inscrivent, au contraire, dans la durée et construisent un monde stable auquel nous appartenons :

> L'œuvre de nos mains, par opposition au travail de nos corps – l'*homo faber* qui fait, qui « ouvrage » par opposition à l'*animal laborans* qui peine et « assimile » – fabrique l'infinie variété des objets dont la somme constitue l'artifice humain. […]. L'usage auquel ils se prêtent ne les fait pas disparaître et ils donnent à l'artifice humain la stabilité, la solidité qui, seules, lui permettent d'héberger cette instable et mortelle créature, l'homme[97].

L'usage est différent de la consommation. Il n'est pas immédiat, mais différé et déployé : l'objet résiste et dure. Nous retrouvons les objets, nous retrouvons « la même chaise, la même table ». En tant qu'extériorité et durabilité, les objets fabriqués portent l'objectivité du monde. La distinction travail / œuvre est fondamentale car elle place le geste technique du côté de l'œuvre. Au dessus de l'œuvre et du travail se place l'action (et la parole) qui est la condition, nous l'avons vu, de la pluralité humaine, c'est-à-dire de la mise en relation des hommes.

> L'espace de l'apparence commence à exister dès que des hommes s'assemblent dans le mode de la parole et de l'action ; il précède par conséquent toute constitution formelle du domaine public et des formes de gouvernement, c'est-à-dire des diverses formes sous lesquelles le domaine public peut s'organiser. Il a ceci de particulier qu'à la différence des espaces qui sont l'œuvre de nos mains, il ne survit pas à l'actualité du mouvement qui l'a fait naître : il disparaît non seulement à la dispersion des hommes –

[94] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, p. 92.
[95] Hannah Arendt, *Idem,* p.264.
[96] Hannah Arendt, *Idem,* p. 145.
[97] Hannah Arendt, *Idem,* p. 187.

> comme dans le cas des catastrophes qui ruinent l'organisation politique d'un peuple – mais aussi au moment de la disparition ou de l'arrêt des activités elles-mêmes. Partout où les hommes se rassemblent, il est là en puissance, mais seulement en puissance, non pas nécessairement ni pour toujours[98].

L'action et la parole permettent aux hommes, tout d'abord, d'apparaître les uns aux autres et de former un ensemble, ensuite de « prendre parti », c'est-à-dire de se singulariser ; enfin, de reconnaître la singularité de chacun et de garantir un monde habité par tous.

Or, en nous livrant à l'abondance, Arendt constate que la modernité, avec la révolution industrielle et le développement du travail mécanique, a fait opérer un renversement de la hiérarchie au sein de la *vita activa*. La consommation a tout absorbé et a fait triompher le travail. Cette unification opérée par l'économie de production a eu pour conséquence la supplantation de l'action par la fabrication (soit la supplantation de la politique par l'économie pour gouverner la cité) et le rabattement de l'*homo faber* sur l'animal *laborans*. C'est ainsi que le monde s'est uniformisé. Et c'est ainsi que nous vivons maintenant dans une société de travailleurs.

> Avec le besoin que nous avons de remplacer de plus en plus vite les choses de-ce-monde qui nous entourent, nous ne pouvons plus nous permettre de les utiliser, de respecter et préserver leur inhérence durabilité ; il nous faut consommer, dévorer, pour ainsi dire, nos maisons, nos meubles, nos voitures comme s'il s'agissait des « bonnes choses » qui se gâtent sans profit à moins d'entrer rapidement dans le cycle incessant du métabolisme humain. C'est comme si nous avions renversé les barrières qui protégeaient le monde, l'artifice humain, en le séparant de la nature, du processus biologique qui se poursuit en son sein comme des cycles naturels qui l'environnent, pour leur abandonner, pour leur livrer la stabilité toujours menacée d'un monde humain.
>
> Les idéaux de *l'homo faber*, fabricateur du monde : la permanence, la stabilité, la durée, ont été sacrifiés à l'abondance, idéal de l'*animal laborans*. Nous vivons dans une société de travailleurs parce que le travail seul, par son inhérente fertilité, a des chances de faire naître l'abondance ; et nous avons changé l'œuvre en travail, nous l'avons brisé en parcelles minuscules jusqu'à ce qu'elle se prête à une division où l'on atteint le dénominateur commun de l'exécution la plus simple afin de faire disparaître devant la force de travail (cette partie de la nature, peut-être même la plus puissante des forces naturelles) l'obstacle de la stabilité « contre-nature », purement de-ce-monde, de l'artifice humain[99].

1.5.2.3 L'espace public versus l'espace privé

La distinction public/privé, très forte chez Arendt, renvoie à la trilogie travail, œuvre et action. Chacune des trois activités a un emplacement qui lui est propre. Et cette différenciation des espaces est fondamentale : il y a des choses qui « doivent être montrées et celles qui doivent être cachées. [100]» Celles qui peuvent être montrées, celles qui ont besoin du « rassemblement des hommes », sont les affaires politiques,

[98] *Idem*, p. 259.
[99] *Idem*, p. 175-176.
[100] *Idem*, p. 114.

qui naissent de l'action et de la parole. L'espace public, chez les grecs, était occupé par les hommes. Tandis que le domaine privé est celui des choses qui ont besoin d'être cachées pour exister comme les affaires familiales ou la vie du corps. Chez les grecs, l'espace privé était le négatif de l'espace public et concernait les femmes, les enfants et les esclaves, c'est-à-dire l'animal *laborans* et l'*homo faber*. La philosophe constate une assimilation des deux espaces dans laquelle « un curieux hybride dans lequel les intérêts privés prennent une importance publique et que nous nommons "société". [101]»

Ce que la sociologue française Dominique Méda résume ainsi :

> On comprend mieux alors la critique fondamentale d'Hannah Arendt à l'égard de l'économie : considérer la tâche d'un pays comme exclusivement économique, et l'homme comme un producteur et un consommateur revient à rendre l'homme entièrement « public ». En le livrant pieds et poings liés à la régulation sociale, on pose que l'individu ne peut plus vivre autrement qu'en tant qu'être social. D'où, poursuit-elle, deux conséquences en forme d'échec : la disparition de la sphère privée, où l'individu disposait de son espace propre, et celle de l'espace politique, où les citoyens étaient égaux. Echec qui, pour l'économie, a le goût de la victoire, puisqu'elle se fait passer pour la politique même[102].

La dimension spatiale, nous l'avons vue, est omniprésente dans la pensée d'Hannah Arendt[103]. « La terre », « espace », « espace de liberté », « espace de l'apparence », « espace public », « espace cosmique », « espace intermédiaire », « entre-deux », « le lieu », « le monde »… La pensée d'Arendt est traversée par une analyse des spécificités spatiales des concepts essentiels comme la politique, l'action ou la liberté. Arendt n'a pas élaboré une théorie de l'espace. Cependant, à partir de deux concepts-clés de la philosophe, l'identité et la pluralité, Bernard Debardieux distingue trois spatialités : « la spatialité des places », liée à la matérialité propre des êtres et des choses (identité physique), « la spatialité des positions », construite par la pluralité des points de vue sur les êtres et les choses, et « la spatialité de l'action », cette dernière étant celle du monde commun, celle où les individus prennent parti.

Chez Marx, le monde commun doit advenir de la lutte des classes. Chez Arendt, il résulte d'une promesse. Or une promesse est une ouverture, elle nous tourne toujours vers l'avenir. C'est la force de la pensée d'Arendt, de nous mettre en mouvement et de nous porter vers l'avant, de porter la promesse de « la joie d'habiter ensemble ».

> Nous avons parlé plus haut de la puissance qui est engendrée lorsque des hommes se rassemblent et « agissent de concert », et qui disparaît dès qu'ils se séparent. La force qui assure leur cohésion, distincte de l'espace des

[101] *Idem*, p. 73.

[102] Dominique Méda, *Le Travail. Une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995, p. 244.

[103] Voir à ce sujet, Bernard Debardieux, « Les Spatialités dans l'œuvre d'Hannah Arendt », Cybergeo : European Journal of Geography [En ligne], Epistémologie, Histoire de la Géographie, Didactique, document 672, mis en ligne le 02 avril 2014, consulté le 05 novembre 2018. URL : http://journals.openedition.org/cybergeo/26277 ; DOI : 10.4000/cybergeo.26277

> apparences où ils s'assemblent et de la puissance qui conserve cet espace public, c'est la force de la promesse mutuelle, du contrat[104].

1.5.3 André Gorz, « reprendre le pouvoir sur sa vie [105]»

Analysant le fonctionnement de notre société capitaliste articulée autour du travail rémunéré, André Gorz cherche à situer le travail et élabore pour cela un classement des différentes activités. Il en distingue trois types : le travail à but économique (en vue d'un paiement), le travail domestique et le travail pour soi et « les activités autonomes qu'on accomplit comme étant une fin en elles-mêmes, librement, sans nécessité. » [106] (artistiques, philosophiques, scientifiques, relationnelles, éducatives, charitables, d'entraide et d'autoproduction). Cette distinction a pour but de circonscrire le travail, de le ramener à ce qu'il est pour valoriser les autres types d'activités. Pour le précurseur français de l'écologie politique, il faut « reprendre le pouvoir sur sa vie », il faut s'émanciper et pour cela, s'écarter de « la rationalité économique et marchande[107] ». Il s'agit bien d'échapper à la « raison économique », c'est-à-dire au tout économique. Il faut éviter que tout ne devienne marchandise, c'est-à-dire que tout soit envisagé avec une valeur monnayable. Que tout ne devienne à vendre et à acheter :

> Le salaire devient le but essentiel de l'activité à tel point que cesse d'être acceptable toute activité qui ne reçoit pas une compensation monétaire. L'argent supplante les autres valeurs pour devenir leur unique mesure[108].

C'est pourquoi lorsque Gorz s'intéresse au travail domestique, par exemple, il ne l'envisage pas comme une activité à comptabiliser dans le PIB, mais l'associe plutôt au travail pour soi. Le travail domestique comme le travail pour soi n'attend pas un paiement, mais est accompli pour le bien-être des autres (de la communauté) et pour son épanouissement personnel. Il est fondamental pour lui qu'un certain nombre d'activités humaines échappent à la sphère économique. Son ouvrage *Métamorphoses du travail* est un véritable programme politique dans lequel il propose de repenser le travail et la répartition de la richesse produite. Gorz s'inquiétait de la « désintégration sociale » provoquée par la raréfaction du travail, dans une société où le travail rémunéré est fondateur de notre existence et de notre identité sociale, et « le facteur de loin le plus important de socialisation[109] ». A la fameuse lutte des classes prolétaire *versus* patronale allait se substituer la lutte des classes hyperactive *versus* marginale :

> La scission de la société en des classes hyperactives dans la sphère économique, d'une part, en une masse exclue ou marginalisée par rapport à cette sphère, d'autre part, permet donc le développement d'un sous-système

[104] Hannah Arendt, *Op. cit.,* p. 311.
[105] Expression empruntée à André Gorz, *Métamorphoses du travail. Critique de la raison économique*, Paris, Gallimard, 2014 ?p. 359
[106] *Idem,* p. 348.
[107] *Idem*, p. 350.
[108] *Idem*, p. 83.
[109] *Idem*, p. 30.

> au sein duquel l'élite économique achète des loisirs en faisant travailler des tiers à sa place, à bas prix, pour son avantage privé[110].

Pour Gorz, non seulement l'économie n'est pas la base de la société, mais il faut même lutter contre cette absorption par l'économie. Ce qui fait une société, c'est l'action de coopérer, c'est le fait d'être ensemble et de partager. Il part du bien commun, de ce que nous avons ensemble pour le répartir justement selon nos besoins et désirs. En cela, il s'oppose à *l'homo œconomicus* qui se trouve au centre du modèle économique néoclassique pour lequel chaque individu œuvre rationnellement pour son intérêt dans un marché qui, grâce à cette rationalité, s'autorégule et prospère. La croissance se met en place "naturellement" et rejaillit sur l'ensemble. Pour Gorz, il faut profiter de la révolution technique (et de la productivité inhérente) qui va libérer du temps pour changer de projet de société puisqu'il faudra moins de temps de travail pour produire autant, voire plus.

> Quand l'économie demande de moins en moins de travail et, pour un volume de production croissant, distribue de moins en moins de salaires, le pouvoir d'achat des citoyens et leur droit à un revenu ne peuvent plus dépendre de la quantité de travail qu'ils fournissent. Le pouvoir d'achat distribué doit aller croissant bien que la quantité de travail requise aille en décroissant. L'importance du revenu réel distribué et l'importance du travail fourni doivent devenir indépendantes l'une de l'autre, sans quoi la production ne trouve plus assez d'acheteurs et la dépression économique s'aggrave. La question qui se pose à tous les États industriels porte non pas sur le principe mais sur les conditions d'une distribution de revenu découplée de l'évolution de la quantité de travail requise dans l'économie[111].

« Indépendantes l'une de l'autre », le principe est posé : pour Gorz, il s'agit de réduire la durée du travail sans perte de revenu. Ce qui remettra le travail (rémunéré) à sa juste place : « Il devra cesser d'être notre principale source d'identité et d'insertion sociales[112]. » Penseur de l'écologie politique, il était favorable à la décroissance (nous reviendrons sur la croissance avec Dominique Méda) entre autres pour mieux travailler. C'est pourquoi la mutation technique représente pour lui un moment historique, la possibilité de la mise en place d'un nouveau projet de société « où chacun pourra travailler moins afin que tous puissent travailler mieux et vivre plus devient aujourd'hui l'un des principaux ciments de cohésion[113]. »

[110] *Idem*, p. 20.
[111] *Idem*, p. 372
[112] *Idem,* p. 358.
[113] *Idem,* p. 356.

1.5.4 « RUE – acronyme ; Ressource Universelle d'Existence [114]»

Aujourd'hui, en France, la cohésion sociale est menacée, d'une part par le taux de chômage, et par l'essor des emplois *low cost* d'autre part. Ce qui dessine une société partagée entre ceux qui ont du travail, accompagné d'une rémunération suffisante, et ceux qui sont sans travail ou ayant un *minijob* (nous y reviendrons) et disposant de faibles revenus. Dans un mode de vie organisé autour de la consommation (de biens et de services), la question du revenu, de revenus suffisants, est centrale. Et du coup, celle aussi, d'un revenu social pour tous qui garantirait une première rentrée, qui pourrait être complétée par d'autres revenus ou ressources. Il s'agit bien là d'une rétribution détachée du travail et reconnue comme un droit pour chacun. Le revenu universel d'existence a été une des propositions phare de Benoît Hamon, le candidat socialiste aux élections présidentielles de 2017. Au-delà des interrogations sur la faisabilité financière d'une telle mesure, cette proposition a eu le mérite de mettre le travail au centre des débats, et non pas sous l'approche technique et récurrente du couple croissance / emploi, mais sous l'angle politique et innovant de l'évolution de la société.

La Science-Fiction nous aide à imaginer l'évolution du travail. Comme l'indique en effet la terminologie (science / fiction), ce genre littéraire et cinématographique imagine des mondes ou sociétés situés le plus souvent dans le futur et construits à partir de l'amplification des progrès scientifiques et technologiques actuels. Les auteurs de Science-Fiction anticipent sur ce qui va se passer en grossissant les tendances de notre monde. Concernant le travail, ils nous plongent dans des sociétés hyper automatisées pour lesquelles l'organisation du travail ne ressemble plus à la nôtre, pour lesquelles le travail est devenu pour la plupart des humains une denrée rare – comme l'espace d'ailleurs[115].

Avec Norbert Merjagnan et son texte *coÊve 2051*, par exemple, nous sommes projetés en 2051, avec 9 milliards d'humains et la société est structurée en trois univers distincts. Tout en haut se trouvent ceux qui innovent et contrôlent, avec un paiement en capital. Puis viennent ceux qui font fonctionner le système et travaillent à l'ancienne avec un revenu (environ 20% de la population). Et tout en bas, ceux qui perçoivent la RUE et vivent « dans un foisonnement chaotique », dans une vie bricolée au jour le jour, plus libre, plus inventive, plus personnelle, mais plus incertaine aussi.

---

[114] Concept développé par l'auteur de Science-Fiction Norbert Merjagnan, dans sa nouvelle *coÈve 2051*, disponible dans le recueil de nouvelles réalisé par Anne Adàm *Au Bal des actifs. Demain le travail*, Paris, Editions la Volte, 2017. « RUE – acronyme ; Ressource Universelle d'Existence ; La ressource universelle est un dividende (une division) de la valeur sociale, rapportée à un individu. La part fixe de cette ressource est fixée trimestriellement par le gouvernement, tandis que sa part variable est déterminée par la valeur de cotation sociale associée à l'individu (moyenne journalière). La RUE fait partie des droits constitutifs de la personne humaine. Elle est perçue à vie par tout individu de citoyenneté européenne, dès l'âge de sa majorité économique (+12 ans) », p. 317-318.

[115] Voir à ce sujet *Au Bal des actifs. Demain le travail*, recueil de nouvelles réalisé par Anne Adàm, Paris, Editions la Volte, 2017.

> Comprenez qu'en 2051, il n'y a plus un monde du travail, mais des univers disjoints, séparés, filtrés et en partie seulement perméables.
> Au top des sociétés les mieux côtées prévalent les hypercréas, les innovactifs, les successtellers ; autant de profils et de parcours qui rivalisent de passés inouïs. On y cultive, en sphères idéales, l'innovation cohésive, la fertilité des contraires, l'harmonie rentable, l'ultravail ! […]. Et pas de salaire, s'il vous plaît ! Un salaire stérilise ! Il est l'instrument de la dépendance, de l'asservissement, le formateur du morbide. Soyez lucide ! Paiement direct en capital !
> Regardez ! Voilà le second univers, tellement différent et cependant tout aussi conforme à lui-même. Il est composé d'agenceurs, de manœuvriers, d'organisateurs et de facilitateurs, publics et privés. Leurs tâches ? Elles se résument le plus souvent à contrôler, à assister, à guider des automatismes, des robots, des botes numériques, des algorithmes et des systèmes d'apprentissage personnalisé. […]. Ceux-là, ils veulent encore être payés à l'ancienne : au temps et en salaire. […].
> Troisième univers, notez que je le fréquente mais que je n'en suis pas : les RUE ! près de 80% de la population en âge de travail. […]. Là, tous, chacune, chacun combine sa RUE à des activités petites et non multipliables ; comprenez ! des activités qu'on ne peut ni plier, ni multiplier. On socialise les robots, on cultive des légumes du coin ou de l'autre bout du monde, on commerce. On chine. […]. Quand même, beaucoup vivent chichement ! Toute œuvre ne se vend pas. Toute action n'est pas valorisable…[116]

Dans *Pâles mâles*, Catherine Dufour s'intéresse aux microjobs. L'héroïne Evette évolue dans un marché du travail totalement flexibilisé au point qu'elle doit tous les jours retrouver du travail, c'est-à-dire des taches diverses et rémunératrices : elle « postuvaille [117]». D'ailleurs, elle masse tous les jours une femme qui décède et, du coup, perd la seule activité régulière qu'elle avait : « C'était le seul job où j'avais une visibilité au-delà de vingt-quatre heures. Quand je parlais de poisse… [118]». Dans ce marché flexibilisé, le CDD représente un contrat formidable et le secteur en développement est celui de la gestion des données des personnes décédées ; il offre de vrais emplois : « croque-mort numérique ». De son côté, Adzo, le compagnon d'Evette, alimente en (faux) avis favorables un site de vin : il est payé dix euros les trente avis[119].

Il est intéressant de remarquer que certains des auteurs de ce recueil, faisant partie du collectif d'auteurs Zanzibar, en collaboration avec l'artiste Didier Fiúza Faustino, ont conçu l'exposition *Extravaillance – Working Dead*, lors de la Biennale du design de Saint-Etienne 2017 , qui portait sur *Les Mutations du travail*[120]. L'exposition était composée de cinq stations d'écoute et le spectateur se trouvait

---

[116] Norbert Merjagnan, *idem*, p. 275-277.

[117] Catherine Dufour, *Pâles mâles*, disponible dans le recueil de nouvelles réalisé par Anne Adàm *Au Bal des actifs. Demain le travail*, Paris, Editions la Volte, 2017, p. 11 : « Postuvailler ! […] Mot-valise signifiant le fait de postuler en travaillant. »

[118] Catherine Dufour, *Ibidem*, p. 14.

[119] Voir à ce sujet les travaux d'Antonio Casilli, sociologue et chercheur, en particulier sur les fermes à clic : http://www.casilli.fr/tag/fermes-a-clic/ consulté le 14 mai 2018.

[120] Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Working promesse. Les Mutations du travail. Shifting work paradigms*, Saint-Etienne, Cité du design, 2017.

plongé dans le monde du travail de demain. Dans l'une d'elles, nous étions propulsés dans 200 ans avec une équipe d'archéologues analysant des objets de notre époque. L'analyse du gobelet en plastique est truculente.

> […]. Le gobelet, symbole pétrole de la pause urgente, le *king* du réceptacle gaspillable, […]. Icône majeure de la société du travail qui culmina entre 1850 et 2050, ce gobelet contenait un excitant de couleur brune appelé café qui maximisait la tension productive. L'absorption du liquide lui-même relevait du rituel. Elle marquait à la fois une pause salvatrice et revendiquait elle l'opportunité parfois d'un échange social et un moment de plaisir ambigu, très rare dans le cadre laborieux de l'époque qui bannissait toute dimension sensuelle des activités rémunératrices. Avec la revalorisation de l'oisiveté créative, de la disponibilité au monde et de la contemplation dès les années 2060, le gobelet disparaît en même temps que le travail continu, mentalement aliénant, du capitalisme cognitif dit capitalisme des écrans. […]. On notera au passage que les parois de ces gobelets, délibérément trop minces, brulaient la main des buveurs afin de leur rappeler que le travail doit rester une souffrance. […][121].

Le gobelet symbolise ici le travail dans une économie capitaliste : ce qui compte, c'est la quantité d'heures de labeur accumulée. Le travail ne peut être une source de plaisir et doit au contraire être éprouvant. Heureusement, après 2060, ce sera le retour d'un rapport au temps et au travail plus sensible qui permettra, pour reprendre Gorz, de « reprendre le pouvoir sur sa vie »…

1.5.5 Dominique Méda, le citoyen *versus* le consommateur, penser le travail autrement

Trouver « une autre voie », c'est-à-dire changer de régime afin de résoudre la contradiction développement économique / qualité de vie et protection du patrimoine naturel, se trouve au cœur de la réflexion de Dominique Méda. Il s'agit bien pour la sociologue française de chercher à réduire les inégalités, de garantir le bien-être social et de protéger les ressources naturelles tout en conservant un système économiquement viable. C'est ainsi que depuis plus de vingt ans[122], Méda décrit et analyse notre modèle de société, lequel est structuré par les logiques marchande et capitaliste, et centré sur la production et la consommation. Elle se concentre tout particulièrement sur deux facteurs économiques essentiels : le travail et la croissance. Ce que la sociologue française interroge avant tout, ce sont les modalités d'évaluations de notre système sociétal dans lequel le travail détient une valeur fondamentale[123] et pour lequel la croissance semble l'indicateur-roi. Cette interrogation a pour but de remettre en question l'assurance de l'économie à garantir le bien-être social grâce à une abondance (et une consommation) continue, alors que

[121] http://991fb5141e.testurl.ws/wp-content/uploads/2017/03/D-2_gobelet.mp3

[122] Nous nous appuierons sur quatre ouvrages : *Le Travail. Une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995 ; *Le Travail*, Paris, PUF, 2010 (Que sais-je ? 2614) ; *La Mystique de la croissance. Comment s'en libérer*, Paris, Flammarion, 2014 et *Une autre voie est possible*, avec Eric Heyer et Pascal Lokiec, Paris, Flammarion, 2018.

[123] La valeur est un « II. Caractère mesurable (d'un objet) en tant que susceptible d'être échangé, d'être désiré. », *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 2021.

c'est une science qui propose « une conception réduite de l'homme », et de « faire appel à la politique comme méthode susceptible de servir de guide à la vie en commun. »

1.5.5.1 Le travail, une activité totale et centrale

Pour cela, il faut « désenchanter le travail », c'est-à-dire rompre avec la position centrale et dominante du travail dans notre société capitaliste et marchande : le travail ne peut, ni ne doit endosser toutes les fonctions. Il faut d'une part rompre « le charme » qu'il exerce, c'est-à-dire restreindre son champ et le ramener à une activité humaine parmi toutes celles, comme les relations avec la famille, avec les amis, les activités domestiques ou bénévoles, qui permettent de structurer notre rapport au monde. Il faut, d'autre part, cesser de le considérer comme « la seule mesure universelle, aussi bien que la seule exacte, des valeurs, le seul étalon qui puisse nous servir à comparer les valeurs de différentes marchandises à toutes les époques et dans tous les lieux. [124]».

> Méda rappelle qu'il y a eu d'autres conceptions du travail que celle que nous pratiquons : « Le travail n'est pas une catégorie anthropologique, c'est-à-dire un invariant de la nature humaine ou des civilisations qu'accompagneraient toujours les mêmes représentations. [125] » Le travail tel que nous le connaissons aujourd'hui a émergé au milieu du XVème siècle, avec l'effondrement du système féodal, remplacé progressivement par le système capitalisme, avec le développement des manufactures puis des usines, renforcé par la révolution industrielle au XIXème siècle et le règne du salariat au XXème. C'est au XIXème siècle que le travail a été élevé au rang d'activité centrale pour s'épanouir et construire une société où chacun aurait sa place et participerait à la cohésion sociale. Aujourd'hui, parmi l'ensemble des activités humaines, le travail surplombe les autres par sa complétude se déployant sur trois dimensions : « le travail comme facteur de production, comme essence de l'homme et comme système de distribution des revenus, des droits et des protections. [126] » Il nous permet de participer au développement économique, en produisant et en consommant, de nous inscrire dans la société et de profiter d'une protection sociale, et de nous transformer. Laquelle transformation s'établit sur trois niveaux : construction individuelle, humanisation de la nature et interaction (et adaptation) avec les autres. Or il existe de nombreuses autres activités humaines pour se sublimer. C'est pourquoi Méda est favorable à une définition restrictive du terme "travail" et non à son extension. La généralisation du terme "travail" a pour effet l'absorption de ces activités par les logiques marchande et capitaliste : Appeler toutes ces activités travail c'est prendre, avec le concept même d'humanité, un risque insensé. Nous considérerons donc ci-après le travail comme une activité humaine, coordonnée, rémunérée, consistant à mettre en forme une capacité ou un donné pour l'usage d'autrui, de manière indépendante ou sous la direction d'un autre en échange d'une contrepartie financière. [127]

---

[124] Adam Smith, *La Richesse des nations*, 1776, Livre I, chapitre V.

[125] Dominique Méda, *Le Travail. Une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995, p. 30.

[126] Dominique Méda, *Le Travail*, Paris, PUF, 2010 (Que sais-je ? 2614), p. 22.

[127] Dominique Méda, *ibidem*, p. 30.

« Appeler toutes ces activités travail », c'est faire entrer ces activités dans le cycle de la production, de l'échange et de la consommation, ce sont donc les transformer en marchandises. Or c'est bien cette marchandisation du monde – cette conception quantitative portée par l'omnisciente économie – que critique Méda.

Il s'agit du coup de « réinventer la politique » pour reprendre le titre d'un chapitre, c'est-à-dire de réduire la place du travail dans notre vie « pour que se développe, à côté de la production, d'autres modes de sociabilité, d'autres moyens d'expression, d'autres manières pour les individus d'acquérir une identité ou de participer à la gestion collective, bref, un véritable espace public.[128] » Il s'agit de « libérer l'espace public », en particulier grâce aux activités associatives.

Cette critique de l'économie rapproche Méda de Arendt. Toutes les deux s'inquiètent du remplacement de l'artisan-citoyen (œuvre/action) par le producteur-consommateur : « nous vivons dans une société de travailleurs. » écrit Arendt. Cette substitution a pour conséquence l'absorption du domaine public dans l'espace privé dans lequel chacun poursuit un but individualisé : « le public devenu une fonction du privé et le privé devenu la seule et unique préoccupation commune. [129]» C'est la fin de la possibilité du « rassemblement des hommes » : le marché n'est pas un monde commun, il n'est pas le lieu de la parole.

Et dans sa volonté de lutter contre le rabattement des activités humaines sur le mode du travail, dans sa volonté de « désenchanter le travail », Méda s'éloigne de Marx. Nous l'avons vu, pour Marx, le travail est l'essence de l'homme : il s'agit ici d'un travail libéré de la nécessité et des fins extérieures. Alors peut commencer « l'épanouissement de la puissance humaine ». Cet épanouissement ne concerne pas l'ouvrier, qui est dépossédé du fruit de son travail et de son temps, et ne peut advenir dans l'organisation capitaliste où le travail des ouvriers sert à l'enrichissement d'un petit groupe de dominants. Il faut donc réduire la journée de travail et repenser une organisation dans laquelle l'ouvrier possèderait les moyens de production, avec un « contrôle commun ». Comme le remarque Méda, l'expression de soi repose, chez Marx, et à la suite de Hegel, sur une vision artisanale du travail dans laquelle l'objet fabriqué joue un rôle essentiel. Cette conception, celle de *l'homo faber,* le place en contradiction avec le rôle du travail dans une société industrielle capitaliste. D'une part, l'ouvrier est étranger à l'objet qu'il usine, et d'autre part, il échange son travail contre un salaire. Plus important, dans la mesure où notre modèle économique est toujours organisé par une logique marchande et capitaliste, aligner toutes les activités humaines sur le mode du travail, c'est nécessairement se mettre sous le régime de la production, régie par l'efficacité et la rentabilité. Or c'est justement à cela que Méda veut remédier, regrettant la centralité du travail. Et qu'elle s'éloigne de Marx.

> Ce processus pluriel, Hegel ne l'appelle pas travail mais *Bildung* (formation, approfondissement, développement) et le travail n'en est qu'un mode. Marx

[128] Dominique Méda, *Le Travail. Une valeur en voie de disparition*, p. 301.

[129] Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Levy, Paris, 1983, pp. 110-111.

> va réduire cette pluralité et n'élire, parmi toutes ces activités, qu'une et une seule manière de faire advenir l'humain : le travail, dans sa forme la plus industrielle, la production. Le concept de travail est ainsi tout à fait considérablement étendu (presque toutes les activités humaines peuvent être considérées dans certaines conditions, comme du travail) et réduit, dans la mesure où son modèle concret est le travail industriel de transformation de la matière et de la nature sous la forme de la production. Le travail devient parallèlement synonyme d'œuvre : dans l'objet que je fabrique, je mets quelque chose de moi-même, je m'exprime par son intermédiaire ; il est œuvre collective (en m'exprimant, je livre en même temps une image de moi-même aux autres)[130].

Pour « réinventer la politique » et ramener l'économie à un plan secondaire, il faut aussi analyser comment les économistes évaluent la réussite de leur discipline, en particulier en donnant le premier rôle à la croissance.

1.5.5.2 La Mystique de la croissance

Pour Méda, il y a une croyance passionnée et irrationnelle dans les bienfaits de la croissance[131]. Et il faut se libérer de cette obsession de la croissance pour deux raisons. Tout d'abord, parce qu'il n'est pas réaliste de continuer à faire reposer la réussite économique sur de bons taux de croissance : il n'y aura pas de retour de la croissance telle que nous l'avons connue pendant les Trente Glorieuses. Ensuite, parce qu'il n'est pas souhaitable de vouloir à tout prix un haut taux de croissance car cette dernière s'accompagne aussi de nombreux maux : dégradation écologique accélérée, inégalité des conditions de vie et rationalisation du travail épuisante. Certes, la croissance a apporté un temps une amélioration des conditions de vie. Mais elle s'est aussi accompagnée de nombreux méfaits : changement climatique, réduction de la biodiversité, etc. La comparaison de la courbe du PIB depuis 1850 et celle des émissions de gaz à effet de sphère montre une concomitance significative. Aujourd'hui le rendement de la croissance est déficitaire : les gains sont inférieurs aux dégâts qu'elle entraîne.

Nous nous trouvons donc à un moment charnière où il nous faut résoudre cette contradiction produite par cette représentation charpentée par le discours économique : d'un côté, pour résoudre la crise économique et créer de l'emploi, il nous faut de la croissance ; et de l'autre, pour protéger l'environnement et contenir les inégalités sociales, il faut limiter la croissance, c'est-à-dire qu'il faut changer de modèle.

Pourquoi avons-nous tant de difficulté à changer de paradigme alors qu'il y a une urgence environnementale évidente ainsi qu'un déficit de l'égalité ? Parce que cette croyance est profondément liée à notre modèle économique qui, à partir du XVIIIe siècle, s'est focalisé sur la production et sur la consommation.

---

[130] Dominique Méda, *Le Travail*, p. 19.

[131] « La croissance économique est l'accroissement durable de la production globale d'une économie [mesurée par un indicateur de dimension tel que le PIB]. C'est donc un phénomène quantitatif. C'est aussi un phénomène de longue période. » Jean-Yves Capul et Olivier Garnier, *Dictionnaire d'économie et de sciences sociales*, Hatier, Paris, 2013.

> La production assure donc une fonction qui ne se limite pas à la satisfaction des besoins : elle permet aussi de tenir ensemble des individus qui ont inventé des règles rendant l'ordre social (humain, trop humain…) aussi solide que l'ordre naturel antérieur. Ce n'est plus la nature qui, de l'extérieur ou à l'intérieur de l'être humain, constitue un modèle, un repère ou un guide. Si l'homme est la mesure de toutes choses, c'est également vrai en matière sociale. La production est devenue le cœur de la fabrique du lien social. […]. A la fin du XIXe siècle, qu'il s'agisse de Durkheim ou des économistes, la messe est dite : la production et la consommation ne sont pas seulement des manières de satisfaire les besoins naturels. Elles remplissent une fonction de cohésion sociale et sont une des modalités les plus déterminantes du processus de civilisation[132].

Chacun, par son travail, produit et participe donc à l'ordre social. Il y a finalement une sorte de facilité à s'en remettre à la croissance, à laisser croire qu'elle pourra tout résoudre. Et *a contrario* le manque de croissance permet de justifier de difficultés économiques. Le PIB, le fameux indicateur comptable, participe à cette « mystique ». Il permet avant tout de comparer la puissance des pays. Chaque pays scrute son rang. C'est ainsi qu'en 2013, le Royaume-Uni a intégré la prostitution et la drogue. Mais c'est un indicateur qui repose sur une convention : ceux qui ont élaboré le PIB ont ponctionné dans la réalité ce qui, selon eux, composait la richesse d'un pays : le PIB est une convention. Ils ont fait des choix et ont du coup éliminé un certain nombre d'activités qui leur semblait secondaires : « "travail domestique", activités bénévoles, loisir, activités citoyennes et politiques… [133]» Nous comprenons que les activités exclues sont celles qui ne peuvent être échangées (échange monétaire) sur le marché – qui ne peuvent être des marchandises. Or ces activités ont une utilité sociale essentielle car elles apportent beaucoup de satisfaction et participent à notre qualité de vie. Ce que révèle le PIB, c'est l'hégémonie du discours économique – ici du discours néoclassique.

Au lieu de se focaliser sur la croissance, Méda propose de prendre une autre position : une « éthique de l'environnement » – une nouvelle éthique de la production et de la consommation. Les questions sont là : « Est-ce un patrimoine que nous voulons conserver dans son intégrité ou le flux de services et d'utilités qu'il nous permet d'obtenir ? Que souhaitons-nous transmettre ? Qu'est-ce qui compte ? À quoi exactement accordons-nous de la valeur ? […]. Quelle est notre priorité : les satisfactions que nous apporte la nature ou l'existence de la nature elle-même ? […]. Pouvons-nous imposer aux générations suivantes le résultat d'un choix opéré par notre génération, guidé par une vision opéré par notre génération, guidé par une vision radicalement utilitariste de la nature, selon laquelle ce n'est pas celle-ci dans sa réalité concrète qui importe mais les niveaux de consommation qu'elle-même – ou les artifices par lesquels elle a peu à peu été remplacée – génère. [134]» C'est à un profond changement de paradigme – sortir du tout économique, à une

[132] Dominique Méda, *La Mystique de la croissance. Comment s'en libérer*, Paris, Flammarion, 2014, pp. 68-69

[133] Dominique Méda, *Idem*, p.106.

[134] Dominique Méda, *La Mystique de la croissance. Comment s'en libérer*, *op. cit.*, p.126-129.

véritable reconversion écologique que nous invite Méda : « l'homme appartient à la nature », il doit en prendre soin et non l'envisager uniquement comme une réserve où se servir. Cette reconversion impliquera d'abandonner certains pans de notre économie. En cela, elle est enthousiasmante car elle va convoquer notre imagination pour transférer des champs de compétences et pour réfléchir de façon plus générale à ce qui compte pour nous. Cette éthique de la production remplace la quête de la quantité par le souci de la qualité. C'est pourquoi la pensée de Méda ne peut se reconnaître dans un indicateur comme le PIB.

1.5.5.3 Le consommateur versus le citoyen

C'est aussi pourquoi l'action des citoyens est primordiale. Dans la conclusion de *Le Travail. Une valeur en voie de disparition* met en avant les activités associatives et l'espace public. Bien que normalienne, énarque, inspectrice générale des affaires sociales, ancienne directrice de recherches au Centre d'Etude et de l'Emploi, etc., c'est-à-dire appartenant à l'élite, la position de la sociologue française s'appuie toujours sur le rôle essentiel des citoyens. Comment construire une société viable pour tous, c'est-à-dire une société où chacun peut trouver sa place ? Le citoyen est porteur d'une vision du monde, il invente sa société. Il doit toujours devancer le consommateur. Les analyses de Méda nous intéressent car elles sont toujours ancrées dans la réalité. Elles portent aussi une dimension utopiste nécessaire pour engager tout changement. C'est cette dialectique utopie / réalité qui fait la force de ses propositions. Qui peuvent être radicales, comme sa volonté d'« éradiquer totalement la financiarisation qui s'est emparée du monde depuis 1980. »

1.5.6 L'hégémonie du PIB

Le PIB est donc une convention. A ce titre, il révèle ce qui valide la réussite économique, c'est-à-dire ce qui sous-tend les représentations économiques actuelles. En particulier, il indique ce qui est jugé produire de la valeur et de la richesse. Au sein de l'Union européenne, par exemple, et suite au traité de Maastricht (1992), les pays européens doivent limiter leur déficit public à 3 p. cent du PIB. Cette fameuse règle des 3 p. cent alimente les débats politiques, lesquels sont soumis aux contraintes économiques.

Le PIB (le produit intérieur brut) « n'est pas autre chose que la somme de toutes les productions effectuées au cours d'une période donnée (l'année) sur un territoire donné (la France, par exemple). Dans ce gigantesque inventaire à la Prévert, on trouvera donc, pêle-mêle : les automobiles et les poireaux, les consultations médicales et les carottes, *Alternatives économiques* et *Closer*, l'enseignement et la publicité, et beaucoup d'autres choses : en fait, tout ce qui nécessite l'apport d'un travail rémunéré. »[135]. Comptabilisant la production par habitant sur un « territoire donné » et s'appuyant sur le « travail rémunéré », il est donc, et avant tout, un indicateur économique. Or, c'est lui qui sert de repère pour établir la bonne santé de nos sociétés : nous sommes suspendus à sa progression ! Associer le progrès des

[135] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie*, Paris, Éditions la Découverte, 2014, p.14.

sociétés au PIB révèle le modèle, issu du courant néolibéral, qui gouverne les politiques publiques : produire plus, et rappelle la domination de l'économie sur les autres champs, en particulier politique. Nous percevons immédiatement les limites, et les dérives, d'une telle approche. D'une part, la croissance de la production ne garantit pas l'égalité, une meilleure vie. D'autre part, le ralentissement de la croissance peut être perçue comme une aubaine, pour changer de comportements. L'importance accordée à la croissance induit différents modèles, lesquels varient selon l'importance accordée à l'éducation, la santé et le développement durable.C'est pourquoi de nombreux économistes interrogent la pertinence du PIB[136].

Des chercheurs et des citoyens se sont regroupés dans un collectif FAIR (Forum pour d'autres indicateurs de richesse) pour réfléchir à d'autres indicateurs, moins quantitatifs, plus qualitatifs, prenant en compte les inégalités, la pollution, par exemple, pour coller plus justement à l'évolution des sociétés. Ils ont d'ailleurs participé à la fameuse commission Stiglitz-Sen, chargée par Nicolas Sarkozy, en janvier 2008, de réfléchir à de nouveaux indicateurs de richesse et de bien-être. La réflexion s'est poursuivie en 2015 avec la loi sur les nouveaux indicateurs de richesse (loi Sas)[137], tenant toujours de lutter contre l'hégémonie du PIB.

Il existe d'autres indicateurs, comme ceux à dominante environnementale, proposés par des ONG ou des chercheurs : le PIB vert, l'IBED (indices de bien-être durable), l'IPV (indicateur de progrès véritable), l'HPI (*Happy Planet Index*), etc[138].

Trouver un bon indicateur est difficile : qu'est-ce qui fait la richesse d'une société ? qu'est-ce qui compte ? Les avis divergent. Ce que révèlent les discussions autour du PIB, c'est l'opposition de deux modèles : le premier affirme qu'une bonne croissance est suffisante pour entraîner tous les autres pans de la société ; le second met le développement durable au centre et engage les pouvoirs publics à changer de politique.

Nous évoluons dans une organisation capitaliste de production dans laquelle le travail occupe une place centrale. Les questions d'aliénation ou d'émancipation, avec Marx, sont toujours d'actualité. Arendt et sa trilogie Travail/Œuvre/Action continue de fournir des clés de lecture de notre monde occidental. Gorz a anticipé

---

[136] Voir au sujet de la remise en question du PIB la « Commission pour la mesure des performances économiques et du progrès social », présidée par Joseph Stiglitz, conseillée par Amartya Sen et coordonnée par Jean-Paul Fitoussi. Joseph Stiglitz est un économiste américain, lauréat du prix Nobel en 2001, Amartya Sen est un économiste et philosophe indien et Jean-Paul Fitoussi est un économiste français. C'est Nicolas Sarkozy, alors Président de la République, qui est à l'origine de cette étude. Le 14 septembre 2009, la commission rend public son rapport, publié sous la forme de deux ouvrages : *Richesse des nations et bien-être des individus* et *Vers de nouveaux systèmes de mesure*. Voir au sujet de ce rapport l'analyse de Jean-Marie Harribey : « Le rapport Stiglitz : une extension démesurée du PIB », Revue du Mauss, n°35, 2010/I, p. 63-82. https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2010-1-page-63.htm, consultée le 7 juillet 2017.

[137] Proposée par la députée écologiste Eva Sas et adoptée en 2015.

[138] Pour en savoir plus sur les indicateurs de richesse, se référer à l'ouvrage de Jean Gadrey et Florence Jany-Catrice, *Les Nouveaux indicateurs de richesse*, Paris, Editions de la Découverte, 2016.

l'urgence écologique et la transformation de la société en deux groupes. Méda s'alarme de la dégradation de l'environnement et relèvent l'urgence avec laquelle nous devons maintenant changer de modèles de développement et d'évaluation. Elle pose clairement la question du rôle de l'état, de son engagement face à d'autres pouvoirs, comme ceux des économistes ou des entreprises. Arendt, Gorz et Méda s'inquiètent de la défection du politique au détriment de l'économie.
La société se partage entre ceux qui ont du travail (c'est-à-dire qui ont une protection sociale et une liberté apportée par la rémunération) et ceux qui n'en ont pas et vivent dans la précarité et l'incertitude. Puis entre ceux qui ont une activité visible et valorisée et ceux qui sont en bas de l'échelle sociale. Cette domination est double : des activités valorisées sur les activités sous-évaluées, des hommes sur les femmes et les étrangers.
Les thèmes d'occupation du temps et de revenu sont essentiels.

> Aujourd'hui, travailler, au sens économique du terme, c'est utiliser ses capacités intellectuelles ou physiques contre un revenu : salaire, mais aussi honoraires ou revenu d'entreprise, puisque tous les travailleurs ne sont pas forcément des salariés. Dans la comptabilité nationale, une activité ne devient travail que si elle est rémunérée, car elle contribue alors à la production. À défaut, il s'agit d'une occupation ou d'un passe-temps, activités qualifiées d'improductives, même si elles sont socialement très utiles (élever des enfants, par exemple, ou préparer un examen).
> Dans notre société, le travail est devenu le mode normal de socialisation, non seulement par les revenus qu'il procure, mais aussi parce qu'il est générateur d'estime de soi, de reconnaissance sociale... Être privé de travail – comme le sont les chômeurs – apparaît comme une mise à l'écart et une forme de marginalisation qui attentent à la dignité humaine[139].

Le travail a ses vertus. Il peut être un remède de au chagrin, par exemple, selon l'expression : « elle s'est plongée dans le travail ». C'est lui qui nous occupe, qui nous fait nous surpasser. C'est la norme sociale, celle qui nous donne un statut par le métier, les responsabilités et la rémunération, qui nous apporte une couverture sociale, en cas de maladie ou perte d'emploi. Par ailleurs, il tue : accidents du travail, maladies et suicides[140]. C'est pourquoi il demeure le levier principal de la lutte (Marx, Méda) dans une société dans laquelle l'économie s'est rabattue sur la politique (Arendt), dans laquelle l'activité-travail demeure centrale pour construire notre humanité (Marx, Gorz) et dans une société qui doit maintenant amorcer une reconversion écologique (Gorz, Méda).

1.6 Espaces de travail et stratégies photographiques

1.6.1 Questions d'espace

Deux axes fondamentaux et inséparables structurent la construction du champ économique : le temps et l'espace. Le temps a une dimension relativement abstraite

[139] Denis Clerc, « TRAVAIL », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 22 mars 2018 URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/travail/
[140] https://solidaires.org/Et-voila-no-65-avril-2019-Le-travail-tue.

et il est largement analysé dans les écrits économiques. De son côté, la notion d'espace est souvent reléguée au second plan des discours[141]. En revanche, plus visuelle, elle se trouve investie par les artistes, en particulier à travers l'exploration des espaces de travail, c'est-à-dire à travers la mise en forme de la relation entre le corps du travailleur et l'espace dans lequel il évolue. Car l'espace n'existe pas sans celui qui y travaille.

La notion d'espace décline de nombreuses définitions, selon les disciplines qui s'y intéressent. Dans le langage courant, l'espace désigne une étendue spécifique, que l'on peut mesurer ; on peut entre autres questions s'intéresser à des distances ou à des volumes[142]. Il y a aussi l'espace géométrique (représentation abstraite, tridimensionnelle avec Euclide, à n dimensions avec d'autres géométries non euclidiennes). Du point de vue de la physique, il y a le fameux espace-temps défini par le mathématicien et physicien Minkowski et repris par Einstein avec la relativité. Du côté des philosophes, la notion d'espace connaît de nombreuses variations, laissant la question ouverte : pur concept ? résultat d'un travail de construction ?

Ce sont peut-être les écrivains et architectes qui, finalement, nous éclaireront le mieux.

> Et tout comme la musique est l'espace entre les notes, tout comme les étoiles resplendissent à cause du noir qui les sépare, tout comme le soleil frappe les gouttes d'eau à un certain angle et envoie un prisme coloré traverser le ciel – l'espace où j'existe, et où je veux continuer d'exister : pour être très honnête c'est aussi là que j'espère mourir – est exactement cette distance intermédiaire : là où le désespoir a heurté la pure altérité et crée quelque chose de sublime[143].

« Entre », « traverser le ciel », « cette distance intermédiaire » : l'espace, c'est ce qui est entre, en mouvement, au travail… éminemment dialectique, donc.

C'est exactement ce qui transparait à travers les écrits de l'architecte Henri Gaudin. Pour lui, l'espace, c'est ce qui se joue entre le dedans et le dehors, entre le vide et le plein. Ce qui fait la synthèse, c'est le seuil, l'embrasure de porte.

> Car les vides comme espacements sont ce par quoi les choses sont reliées. Le seuil, ce par quoi les humains échangent les paroles d'hospitalité. » Par ailleurs, tous les espaces sont liés : « Je ne sors que dedans encore. J'habite ma pièce et mon couloir et mon palier et mon escalier et ma cour qui se plie

---

[141] « *Pourtant, les sciences humaines n'ont pas jusqu'à présent étudié les questions du travail en partant du cadre spatial qui les structure et les exprime ; on s'est beaucoup plus intéressé à l'utilisation et l'aménagement du temps de travail qu'à celui de l'espace.* » Gustave-Nicolas Fischer, *Le Travail et son espace. De l'appropriation à l'aménagement*, Bordas, Paris, 1983, p. 7. Sur la question de l'espace de travail en général, il faut aller voir les travaux d'Abraham Moles et de Gustave-Nicolas Fischer (Université de Strasbourg).

[142] Nous nous intéresserons à l'espace physique, non pas à l'espace mental.

[143] Dona Tartt, *Le Chardonneret*, Paris, Éditions Plon, 2014 (traduction Edith Soonckindt), p. 1099.

> et se replie, fermée et ouverte au ciel jusqu'à ma rue qui en croise une autre sur un cube d'air[144] .

L'espace émerge s'il y a des ouvertures, des passages et de la lumière (donc des ombres). L'espace n'est pas Figé, il nait de la circulation, des transvasements d'air, de lumière et de paroles. Il est du côté de la mobilité et des échanges.

1.6.2 Et les espaces de travail ?

L'espace de travail se forme et dépend de l'activité qui l'anime. Il se construit, comme le propose Henri Gaudin, avec le travail des contraires. Nous proposons de classer les espaces de travail en croisant trois axes plus ou moins dominants selon les situations de travail.

Le premier court entre "délimité" et "ouvert" : du bureau cloisonné et individuel à l'*open space* (on ne parle d'ailleurs plus de bureau, mais bien d'espace). Le deuxième s'articule entre "sédentaire" et "mobile" : le médecin-urgentiste qui circule d'un box à l'autre aux urgences n'évolue pas dans le même espace que le médecin généraliste qui reçoit dans son cabinet. De même, l'interne de garde ne parcourt pas le même espace que l'aide-soignante sollicitée en permanence par les personnes hospitalisées dans leur chambre. Le troisième, enfin, se construit entre "solitaire" et "relationnel". Jacques Attali, dans *La Parole et l'outil*, distinguait les différentes formes de travail selon le type d'informations qu'il produisait ou manipulait. Ainsi précisait-il :

> Le travail relationnel produit des services qui ont pour objet de préparer leurs utilisateurs à l'échange relationnel. Un tel travail s'exerce dans toute la société. Il n'est uniquement marchand. Le travail des hôtesses, des animateurs, des psychologues, de l'éducation, mais aussi le travail de la femme au foyer ou des vieux à l'égard des jeunes ou du militant syndical ou politique avec ceux qu'il essaie de convaincre, est un travail relationnel au sens où il produit et distribue une capacité à échanger et à créer de l'information[145] .

Par exemple, l'activité de téléphonie varie fortement selon la nature du travail relationnel qui est activée, l'opérateur qui sollicite le client pour lui proposer une mutuelle n'est pas du tout confronté aux mêmes difficultés que celui qui répond dans le cadre de la téléphonie sociale[146].

La question de l'espace et de son aménagement mobilise les dirigeants et encadrements d'entreprises qui sont sensibles aux conditions de travail de leurs employés et qui relient leur bien-être à leur environnement de travail. En revanche, la réponse dépend, d'une part, de facteurs économiques (du marché de l'immobilier, par exemple) et d'autre part, de l'imagination et de la disponibilité des décideurs. Une réponse a été le modèle de *l'open space*.

---

[144] Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2004, p. 125-126. Voir aussi du même auteur *Considérations sur l'espace*, Éditions du Rocher, 2003.

[145] Jacques Attali, *La Parole et l'outil*, Paris, P.U.F, 1975, p. 162.

[146] Anne-France Kogan, « La Mise en jeu du corps dans l'activité de téléphonie », *Etudes de Communication*, n°33, 2009, pp. 171-186.

1.6.3 L'innovation avec Frank Lloyd Wright, Joseph Schumpeter et Norbert Alter

Lorsque Frank Lloyd Wright construit au début du XXème siècle (1903-1905) le bâtiment administratif pour la Soap Company Larkin, à Buffalo (Etat de New York), son approche de l'espace de travail est profondément innovante puisqu'il ouvre les bureaux, pour mettre tous les employés ensemble et créer ce « sentiment d'être une famille »[147]. Et pour changer les mentalités ? L'architecte propose une construction bivalente : un extérieur plutôt massif et un intérieur fluide et lumineux. L'espace intérieur est remarquable, tout en verticalité, avec sa nef donnant sur cinq étages, avec ses galeries ouvrant sur la vaste cour intérieur ; l'intérieur a été privilégié afin que les employés soient protégés de la poussière, des odeurs et du bruit. L'innovation du Larken Building réside aussi dans la machinerie (air conditionné) ou dans les meubles de bureau en acier fabriqués sur mesure.[148] Le bâtiment sera détruit en 1950.

Lorsque nous évoquons la notion d'innovation, nous pensons aussitôt à Joseph Schumpeter qui décrit, dès 1912, dans sa *Théorie de l'évolution économique*, son modèle de l'innovation et des cycles dans lequel, le rôle central est tenu par la Figure de l'entrepreneur. L'économiste autrichien voulait analyser la dynamique – discontinue – du capitalisme, qui est donc générée par des cycles. Ce caractère cyclique, alimenté par les innovations et l'entraînement de « grappes », explique les fluctuations de la croissance économique. Mais qui porte l'innovation ? C'est là que la Figure de l'entrepreneur intervient. Schumpeter opposait ainsi l'entrepreneur au capitaliste, le second étant celui qui évite l'innovation et apprécie la continuité quand le premier est à l'origine de l'innovation, c'est-à-dire du changement. L'entrepreneur introduit donc de la discontinuité, ce que Schumpeter nomme la « destruction créatrice ». Peu importe que cet entrepreneur puisse s'incarner réellement, il faut le comprendre comme un acteur essentiel – comme la fonction centrale du modèle proposé par Schumpeter.

Il existe cinq formes d'innovation :

— la fabrication d'un produit nouveau,

---

[147] « Le bâtiment, écrivait Wright, est une simple mise au point de certaines conditions pratiques, son aspect extérieur ressemble à une falaise de briques. L'aile centrale constitue le seul « ornement » avec ses piliers sculptés situés de part et d'autre de la partie principale. La machinerie des différents systèmes d'alimentation, les conduits des tuyaux qui en font partie, les produits d'aération et de chauffage et les escaliers qui servent également de sorties de secours sont partagés en quatre sur le plan et situés en dehors du bâtiment principal, aux quatre coins extérieurs, afin que toute la surface du bâtiment puisse être utilisée comme lieu de travail. […]. La disposition générale du plan, incorporant des galeries ouvertes donnant sur une cour éclairée, apportait aux employés le sentiment d'être une « famille ». Ils travaillaient tous ensemble, sans bureaux individuels, ni pièces à l'écart. Ceci était une grande révolution dans la mentalité de cette époque, où le patron s'isolait habituellement de ses employés. » Cité par Bruce Brooks Pfeiffer, *Wrigh*t, Cologne, Taschen, 2015, p. 23-25.

[148] http://flwright.org/researchexplore/wrightbuildings/larkincompanyadministrationbuilding.

— l'introduction d'une nouvelle technologie,
— l'ouverture d'un nouveau marché, d'un nouveau débouché,
— la mise à disposition de nouvelles matières premières,
— l'apparition de nouvelles formes d'organisation.

L'innovation introduit donc un changement, voire une rupture, qui va créer une phase de prospérité et entraîner des investissements. Puis d'autres entrepreneurs vont imiter cet entrepreneur innovant et le développement de la concurrence va finir par « détruire » les bénéfices de l'innovation.

Comme phénomène économique, l'innovation a pour rôle, avant tout, d'apporter de la valeur et de créer de la richesse. Mais de façon plus générale, nous pouvons dire de l'innovation qu'elle est un processus qui se construit dans le temps et s'appuie sur trois moments fondamentaux : l'appropriation, la transgression et le partage. Les travaux de Norbert Alter sur *L'Innovation ordinaire*[149], s'intéressant à la dynamique des organisations dans une entreprise, analyse parfaitement cette temporalité caractéristique de l'innovation. Avant de partager, il faut faire sienne une idée ou une nouveauté ; puis aller au delà[150], aller contre l'ordre établi et c'est le rôle des innovateurs (qui ne sont pas les décideurs, d'où le concept d'innovation ordinaire). Le partage, dans l'entreprise, prend alors la forme de l'institutionnalisation, c'est-à-dire d'une reconnaissance par la direction du changement induit par l'innovation dans l'organisation.

Ce processus, naturellement, se trouve au cœur du travail artistique : avec Beethoven, par exemple, lorsqu'il introduit, dans le final de sa neuvième symphonie (composée entre 1822 et 1824), des parties chantées avec *l'Ode à la joie.* Cette introduction est le fruit d'une appropriation de trente ans. L'idée de travailler à partir de *l'Ode à la joie* de Friedrich Von Schiller remonte à 1792 et celle d'introduire un chœur dans un final à 1807 ; avec Glenn Gould et ses enregistrements des *Variations Goldberg*, qui renouvelle profondément l'œuvre de Bach. Ou avec Picasso, lorsqu'il se saisit, après Manet (1863), du *Déjeuner sur l'herbe* (1961/1962) pour le décliner et en proposer de nombreuses versions (peintes, gravées ou dessinées). Là aussi, le célèbre peintre enclenche le processus d'innovation.

1.6.4 L'*open space* comme innovation de l'espace de travail

De façon générale, la question de l'espace et de son aménagement mobilise les dirigeants et encadrements d'entreprises qui sont sensibles aux conditions de travail de leurs employés et qui relient leur bien-être à leur environnement de travail. En revanche, la réponse dépend, d'une part, de facteurs économiques (du marché de l'immobilier, par exemple) et d'autre part, de l'imagination et de la disponibilité des décideurs.

Nous allons nous intéresser plus précisément à l'*open space* : si l'espace ouvert interroge aujourd'hui surtout les activités du tertiaire, il s'est d'abord incarné dans la grande usine, avec Henry Ford (1863-1947) et ses lignes d'assemblage.

[149] Norbert Alter, *L'Innovation ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
[150] Transgresser provient du latin *transgressum*, aller au delà.

L'importance accordée au design de l'atelier pensé pour rationaliser les déplacements (recherche de productivité) et limiter les risques au travail (recherche de sécurité) représente un moment précurseur dans l'histoire du design (design management, design environnement). Mais le précurseur, naturellement, c'est Frederick Winslow Taylor (1856-1915) avec son élaboration de l'organisation scientifique du travail (O.S.T.) : il introduit le raisonnement scientifique pour rendre le travail plus efficace. S'intéressant au modèle productif et aux moyens d'optimiser la production, Taylor a commencé par étudier le terrain, en particulier les outils et les postes de travail. De cette observation (définition du problème), il peut proposer une solution : il s'appuie entièrement sur le processus du design, comme solution à un problème. Ainsi a-t-il étudié l'acte de pelletage pour pouvoir améliorer la productivité d'un pelleteur ; laquelle dépend de la force physique de l'ouvrier, de sa gestuelle, de la matière déplacée, etc. Il n'y aura plus un modèle de pelle, standardisée, mais un éventail de modèles adaptés à la tâche. Cette interaction de l'homme et de son environnement de travail est au cœur, aujourd'hui, de nombreuses recherches dans les départements d'ergonomie. Mais en 1911[151], cela représente une approche vraiment innovante du rôle du design.

Au delà du poste de travail, cette rationalisation de l'espace, qui passe par un espace ouvert, non cloisonné, a représenté une innovation en termes d'organisation, l'espace répondant à l'organisation du travail dans l'industrie (dans l'usine, sur les lignes de fabrication) ou dans les administrations (secrétariat, comptabilité). Les avantages sont les mêmes :

- plus de surface car les cloisons empiètent sur l'espace ;
- meilleure circulation, dans la linéarité, des travailleurs et des marchandises ;
- meilleure surveillance : vue d'ensemble, surveillance entre les ouvriers ou employés eux-mêmes.

Nous le voyons, l'espace ouvert correspond ici à un certain modèle de management reposant sur une organisation pyramidale, où règnent l'ordre et le contrôle. Bien qu'ouvert, l'espace y est plutôt linéaire, Figé, offrant peu de liberté, chacun bien à sa place. L*'open space* conçu par Wright avec le bâtiment LarkIn avait pour objectif de transmettre le sentiment d'être une « famille », « tous ensemble »… Difficile de le ressentir lorsque nous voyons ces vues du hall central ou des galeries latérales, avec ces employés parfaitement alignés[152], dans une organisation quasi symétrique !

Mais d'autres modèles de management ont émergé au XXème siècle. C'est à partir des années trente que la gestion de projet se développe et qu'elle devient, à partir des années cinquante un modèle de gestion : projets liés à la conquête spatiale ou au nucléaire (projet Manhattan à l'origine de la première bombe atomique) ou création du *Project Management Institute* (P.M.I.) en 1969, aux Etats-Unis, par exemple. Le management de projet s'adapte bien à l'activation des innovations dans l'entreprise :

[151] Parution de *The Principles of Scientific Management* (pour lequel on trouve plusieurs traductions : Principes d'organisation scientifique ou La Direction scientifique des entreprises).

[152] Bruce Brooks Pfeiffer, *Wright*, Cologne, Taschen, 2015, p. 23 et p. 25.

plutôt qu'une organisation en séquences (linéaire), on privilégie une stratégie de convergence. Il s'agit de valoriser la communication et d'intégrer des acteurs très différents de l'entreprise (et non pas uniquement par services, par exemple). Il s'agit aussi d'atténuer l'organisation pyramidale en mêlant le *manager* à son équipe.
Le corollaire de ces innovations dans le domaine du *management* est le développement de l'*open space*. Il faut ouvrir l'espace pour favoriser l'émulation et les échanges, pour libérer l'esprit et voir plus loin.

> Ces idées nouvelles sur le travail allaient trouver une résonance dans le travail de certains architectes qui commençaient à reconceptualiser l'environnement tertiaire. Le bureau virtuel, mobile ou sans papier ne faisait l'objet d'aucune publication, mais le débat faisait rage sur le fameux bureau paysager. Développé par le cabinet allemand Quickborner Team au début des années 1960, ce concept d'aménagement fut largement débattu et médiatisé tout au long de la décennie suivante. Aux antipodes du bureau organisé comme une usine où règnent ordre et contrôle, le bureau paysager prônait l'avènement du travail collaboratif et l'abolition des hiérarchies. Managers et subordonnés étaient positionnés en toute égalité dans le même espace au gré des flux et des modes de communication intrinsèques à l'organisation. Il en résultait une disposition fluide et organique des postes de travail. Plus tard, et avec le recul, on qualifia le bureau paysager de variation désordonnée autour d'un espace ouvert. En revanche, ce concept d'aménagement correspondait parfaitement aux employés de type théorie Y, aux convictions égalitaires, et autonomes dans leur implication. Ce bureau paysager si abondamment discuté ne parvint jamais à véritablement convaincre. Peu d'entreprises l'adoptèrent dans sa plus pure expression et en Amérique du Nord, l'aménagement resta fondé sur le modèle industriel hérité des usines[153].

Les bureaux paysagers (*Bürolandschaft*), au milieu des années soixante, ont représenté une belle innovation, s'accordant avec une organisation plus horizontale, voire *bottom to up* pour reprendre les enseignements venant du champ du design : rôle de l'équipe, du projet élaboré de A à Z, de l'interaction (mise en avant du travail collaboratif et du besoin de communication), l'espace de travail satisfaisant alors le besoin de synergie, en devenant une véritable ruche. Contre une vision standardisée, ils proposent un espace qui prend forme avec l'activité qui l'anime. En résumé, l'*open space* correspond à une certaine représentation du travail en équipe, reposant sur la communication en continu et une attitude plutôt hyperactive, extravertie. Nous nous projetons volontiers dans une salle de journal en pleine ébullition, dans une salle de marché ou dans un cabinet d'architectes (ou de design) ou, enfin, dans une de ces entreprises qui se trouvent aujourd'hui sur le devant de la scène économique : il faut voir les bureaux de l'entreprise de design *Michon Creative*, située à Nottingham, ceux du cabinet d'Architecture Selgas Cano, construits dans un bois ou ceux, très *hype*, de Yahoo ! à Barcelone ou de Google à Zurich ! Mais ce sont ici des bureaux-vitrines, conçus avant tout pour être vus, comme faire-valoir.

[153] Juriaan van Meel, « Les Nouveaux modes de travail », *OfficeETculture*, n°23, mars 2012, pp.69-70.

Si le Cabinet Quickborner Team avait innové en amenant de l'anarchie dans le lieu de travail, faisant circuler l'émotion et la créativité et atténuant la rationalité, les centres de traitement représentent un repli vers le fordisme : « Le bureau-usine si critiqué semble avoir survécu à quatre décennies et s'est réincarné en centre d'appels ou dans de larges espaces ouverts où les employés sont contrôlés et chronométrés dans la plus pure tradition tayloriste. [154] »

Et ne nous y trompons pas : un *open space* n'est dans le fond qu'un espace ouvert… dans un espace fermé. Et nous connaissons les inconvénients de ce type d'aménagements : bruit, promiscuité, visibilité et surveillance accrue. L'espace de travail doit s'accorder avec l'activité qui s'y développe et *vice-versa* : un travail qui demande de la concentration et de la confidentialité, comme dans un cabinet avocat par exemple, va induire un type d'espace cloisonné et chaleureux tandis qu'un magasin d'optique présentera un espace ouvert, organisé autour de promontoires.

De nombreux artistes interrogent le champ économique (et le travail, une de ses composantes essentielles) et la notion d'espace se trouve investie par les artistes, en particulier à travers l'exploration des espaces de travail, c'est-à-dire à travers la mise en forme de la relation entre le corps du travailleur et l'espace dans lequel il évolue. Car l'espace n'existe pas sans celui qui y travaille. Le Larkin Building fut un *open space* précurseur et spectaculaire. Nous allons revenir à des conditions de travail plus ordinaires pour explorer, avec quelques photographes contemporains, différentes formes d'espace de travail, traversant par exemple un supermarché, un hôpital, accompagnant quelques sorties de bureau, nous plongeant dans des espaces détournés, pour finalement revenir au plus précieux, le visage de celui qui travaille.

1.6.5 …et stratégies photographiques

1.6.5.1 Représenter le travail

Pierre Boisard s'interrogeait justement sur les possibilités (et les difficultés) de représenter le travail : « L'élaboration d'une représentation du travail prenant en compte la réalité de son évolution se heurte à trois difficultés : son extrême diversité, sa faible matérialité, l'absence d'éléments caractéristiques représentables. [155] » Auparavant, on pouvait reconnaître les métiers grâce à « trois éléments caractéristiques et facilement représentables : l'habillement, l'outillage et la posture ». Mais aujourd'hui, avec la tertiarisation de l'économie et la diffusion des outils de communication, il y a moins d'éléments identifiables : par exemple, un téléphone ou un ordinateur sont des objets communs aux sphères publique et privée, et n'indiquent rien de précis sur l'activité photographiée. La posture de travail a changé mais s'est uniformisée, passant d'une position debout à une position plus généralement assise : « Une seule image, faute de mieux, commence à s'imposer : un homme ou une femme assis devant un écran d'ordinateur. [156]» Certaines activités sont encore reconnaissables, comme celles de l'ouvrier ou de l'agriculteur, car leur

[154] Juriann van Meel, *op. cit.* p. 72.
[155] Pierre Boisard, *Le Nouvel âge du travail*, Paris, Hachette Littératures, 2009, p. 69.
[156] *Idem*, p. 71.

« lieu d'exercice » est chargé en signification, mais pour beaucoup d'autres, comme celles liées aux services aux personnes ou aux loisirs, les images donnent peu d'indication : « Qui voit par exemple sur une photo de sports d'hiver les employés des remontées mécaniques ? [157]» Ou, pour reprendre cette célèbre citation de Bertolt Brecht : « Une photographie des usines Krupp ou de l'A.E.G. ne nous apprend pratiquement rien sur ces institutions. [158]» En effet, qu'est-ce qu'il y a à voir du travail ? Car ce dernier recouvre évidemment de nombreuses données non visibles. Comment rendre compte du bruit, par exemple[159] ? Ou comment montrer l'impact de récurrentes interruptions sur la concentration l'exécution correcte du travail ?
Il faut revenir à la nature de l'image. Une image, c'est d'abord une surface qui présente des lignes et des couleurs, mais cela n'est pas suffisant pour la définir, il faut qu'il y ait un contenu interprétable, représentationnel. C'est donc un objet complexe à penser[160]. Comme le rappelle Marie José Mondzain, l'image n'existe pas seule ; seule, elle n'a rien à « dire » ; seule, elle ne « parle » pas, pour reprendre quelques verbes trompeurs sur les images. Au contraire, elle s'inscrit dans un subtil dispositif et convoque de nombreux registres.

> Les images se présentent comme des objets dont on peut faire l'examen. Ces objets sont susceptibles de provoquer du discours et d'être soutenus par un savoir. Même si leur statut d'objet est foncièrement problématique, les images apparaissent comme une réalité sensible offerte simultanément au regard et à la connaissance[161].

Sans ce soutien, sans cette simultanéité, l'image demeure une surface lisse et fade.
En cheminant à travers quelques propositions d'artistes, nous verrons justement quelles stratégies ces photographes déploient pour nous apprendre quelque chose de ces « institutions », pour agiter la surface et construire un véritable regard. Il y a ceux qui déclinent le style documentaire, ceux qui jouent avec le décalage, ceux qui manipulent la synecdoque[162], ceux qui pratiquent le détournement ou la télé-acuité.

---

[157] *Ibidem*.
[158] Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, trad. J-L Lebrave et J-P Lefebvre, Paris, L'Arche Éditeur, 1970, p. 171.
[159] Dans son essai *Les Désordres du travail*, Philippe Askenazy (2004) s'interrogeait sur l'évolution des conditions du travail à l'ère du productivisme réactif, de la polyvalence, de la « polycompétence » et de la mise en avant du travail en équipes. Il se référait, entre autres, aux enquêtes *Conditions de travail* de la Direction de l'Animation de la Recherche, des Etudes et des Statistiques (D.A.R.E.S.) lesquelles listent les nuisances ou indicateurs de charge mentale pour les salariés. Il y a bien sûr les nuisances sonores comme le fait de devoir élever la voix pour se faire entendre.
[160] Nous allons nous intéresser aux images fabriquées par l'homme, qui sont des objets donc. Nous laisserons de côté les images mentales.
[161] Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?,* Paris, Bayard éditions, 2015, p. 23.
[162] La synecdoque, comme la métonymie dont elle est proche, est un procédé de rhétorique : elle permet d'être plus expressif, en illustrant ou en renforçant ce que l'on veut dire. Toutes les deux sont ce que l'on appelle des Figures par substitution. La synecdoque repose sur une relation d'inclusion (la partie pour le tout ou le tout pour la partie). Appliquée aux images, on peut prendre par exemple cette photographie noir-et-blanc de Walker Evans, *Floyd Burrough's Work Shoes* (1936) : une simple paire de godillots noirs (posés sur le sol, en

Dans tous les cas, ces stratégies s'appuient sur les « lieux d'exercice » pour amorcer notre discours et convoquer notre savoir. En effet, avec ces artistes, nous allons nous intéresser au travailleur dans son lieu de travail. L'expérience de cet espace s'établit sur deux plans principaux : cognitif (par et avec le corps) et symbolique (comment nous nous y projetons).

1.6.5.2 Le style documentaire

Sur une image, une table ovale avec huit personnes installées autour, une pièce avec un mobilier plutôt quelconque, des boîtes en bois fermées sur la table : c'est l'Atelier national du Point d'Alençon, avec ses brodeurs (il y a quelques hommes, parfois) ; sur une autre, la même table ovale mais, cette fois-ci, il n'y a que six brodeuses, boîtes de couture ouvertes, et quelques dentelles au mur. Il se dégage de cette image du silence et de la lenteur, certainement parce que nous imaginons que l'ouvrage demande du temps et que les brodeuses semblent totalement absorbées par leur travail. Puis nous nous rapprochons des dentellières et de leurs mains pour nous plonger dans ce monde minutieux, presque monacal. « Les Dentellières d'Alençon » est une série réalisée par Olivia Gay en 2008 et qui comprend dix photographies (Fig. 17, 18)[163].

Le point d'Alençon est né au XIIème siècle et il faut entre sept et dix ans pour le maîtriser. Il s'agit d'une transmission orale, un apprentissage comme sorti d'un autre temps. Avec Olivia Gay, nous sommes entrés dans un de ces mondes cachés. Ce que fait ressortir la série, c'est ce contraste entre la banalité du « lieu d'exercice » et ce savoir-faire plusieurs fois centenaire, entre cet espace en apparence ouvert alors que nous y découvrons une activité profondément solitaire : les brodeuses ne se parlent pas, certaines portent des écouteurs. Nous ressentons l'ambiance feutrée : difficile, peut-être, de renouveler la parole lorsque l'on travaille ensemble, autour de cette table, depuis plusieurs années. Où classer cet espace de travail dont nous percevons ces cloisons invisibles qui les séparent les unes des autres ? Sans passage, ni échange, l'espace s'est refermé.

Dans une autre série du même auteur, « Les Dentellières de Calais » (2010), nous sommes au cœur de la fabrication de la dentelle de Calais-Caudry : les métiers automatisés Leavers ont remplacé le savoir-faire ancestral, les images s'animent car les gestes sont plus amples et la dentelle s'allonge jusqu'à couvrir le sol (Fig. 19, 20, et 21). Bien qu'isolées sur leur poste de travail, les ouvrières évoluent dans un espace qui s'est agrandi car nous imaginons les déplacements et le bruit ambiant. En regardant ces visages au travail, ces corps penchés et ces gestes concentrés, il ressort de toute la série une forte impression d'isolement, rompu peut-être parfois, par

---

partie délacés et au cuir travaillé) Figure le dur labeur des fermiers, voire le travail en général. Ici, la partie (la paire de souliers) remplace le tout : le travail du fermier américain dans les années trente.

[163] Voir le site de l'artiste : https://oliviagay.photoshelter.com/gallery/LES-DENTELLIERES-DALENCON-I-2008/G0000Bf.ft6QNz3U/

quelques moments de parole entre ces deux clippeuses ou ces trois raccommodeuses[164] .

Changement de décor : avec « Les Caissières de Margon » (2005), l'artiste s'intéresse aux caissières de supermarché (Fig. 22)[165]. En sept images, nous percevons bien la surexposition visuelle à laquelle sont soumises ces caissières : assises au milieu de l'espace, vues par tous et tous les angles, c'est finalement dans ce dos à dos avec une autre caissière[166] que nous percevons de la protection et que s'ouvre un petit espace privé où personne ne peut passer, situé entre les deux corps. C'est un peu comme si l'autre corps servait de paravent : une partie du corps est protégé du regard, personne ne peut s'en approcher[167]. Si un supermarché propose un espace ouvert et « relationnel », de nouveau, dans une sorte de renversement, ce manque d'intimité – cette impossibilité, dans cet espace panoramique, à se mettre à l'abri du regard de l'autre – et cette surveillance permanente le rendent presqu'étouffant, se refermant ainsi sur les caissières qui y travaillent. Or, c'est notre corps qui construit notre espace de travail, en particulier à travers ses mouvements et ses déplacements — un espace de travail indéniablement étriqué, dans un supermarché.

Olivia Gay emprunte clairement le style documentaire. Dominique Baqué, interrogeant justement la notion de document, écrit : « Or, il ne s'agit pas d'en revenir au document comme preuve infaillible. Pas plus que l'art, le document ne "donne" le réel : il le construit, lui donne sens, au risque des faux sens, des contresens, mais il n'est pas et ne sera jamais l'épiphanie du réel.[168] ». Le style documentaire suppose une certaine distance à l'objet photographié, ni trop près, ni trop loin, une distance intermédiaire donc. La dimension frontale des images, caractéristique du style documentaire, renforce cette posture particulière : une façon d'englober, de face, l'objet (ou le sujet) photographié. Ensuite, il se construit aussi dans la série car c'est le frottement d'une image à l'autre, puis d'une série à l'autre, qui fait émerger le discours. Olivier Lugon (montre, qu'entre les années 1920 et 1945, d'August Sander (en Allemagne) à Walker Evans (aux Etats-Unis), une synthèse va s'opérer entre art et document pour produire le style documentaire. Lequel s'appuie, certes, sur des propositions formelles : la clarté (rencontre de la luminosité et de la netteté) et la série, mais qu'il transcende la connivence du *medium* photographique avec le réel, pour développer une esthétique qui repose

---

[164] http://oliviagay.photoshelter.com/gallery-image/LES-DENTELLIERES-DE-CALAIS-I-2010/G0000uB9Jel444ao/I0000Aj0.Y5yqHEw

[165] http://oliviagay.photoshelter.com/gallery/SUPERMARKET-I-2006/G0000OkVOene7vAE/

[166] http://oliviagay.photoshelter.com/gallery-image/CAISSIERES-I-2005/G0000OkVOene7vAE/I0000Qz4Kyv4p5x0

[167] Les caissiers et caissières sont particulièrement vulnérables face à l'agressivité des usagers de supermarché. Ils doivent régler des conflits dans les files d'attente et être suffisamment rapides pour court-circuiter l'impatience de celui qui attend debout.

[168] Dominique Baqué, « L'image fixe pour repenser le monde », *Artpress*, n°350, novembre 2008, p. 56.

avant tout sur le projet personnel de l'artiste[169]. C'est ainsi qu'Olivia Gay, en choisissant certains thèmes et certains lieux, construit un regard sur les femmes et certaines de leurs situations dans notre monde aujourd'hui. L'innovation chez l'artiste va se nicher dans son positionnement par rapport au réel, dans la combinaison et l'appropriation de fragments du réel qu'il déploie pour élaborer son récit.

1.6.5.3 Le montage

Avec leur projet « Chambre avec vues » (2005-2007), Anne Favret et Patrick Manez[170] ont répondu à une commande passée en décembre 2005. Dans ces lieux hospitaliers (ici, l'hôpital Pasteur et l'hôpital Saint-Roch, à Nice) se croisent le personnel soignant, le personnel non soignant et les usagers (personnes hospitalisées ou de passage pour une consultation). De cette variété d'activités et de rencontres naissent toutes les formes d'espace, des espaces fermés et protégés des regards jusqu'à ceux, ouverts et publics.

La série comprend trente diptyques. Nous en analyserons trois. Le premier montre, à gauche, un infirmier ou aide-soignant, de dos, et occupé à soigner un malade ; à droite, une partie du bâtiment avec quelques chambres éclairées, peut-être, avec des malades en train de se faire soigner (Fig. 23). Le deuxième oppose un espace rempli, celui du secrétariat à une salle d'attente vide, avec son écran de télévision, installé pour occuper ceux qui attendent pour un rendez-vous ou pour avoir des nouvelles d'un proche hospitalisé (Fig. 24). Le troisième, enfin, montre la visite d'une équipe et contraste avec la chambre, à droite, qui évoque ces longs moments de solitude propres à une hospitalisation (Fig. 25).

D'une certaine façon, l'hôpital représente l'archétype de l'espace, au sens où le décrit Henri Gaudin : rôle des ouvertures, des passages et de la lumière[171]. Nous pouvons regrouper ces trois caractéristiques sous un terme général, celui d'hospitalité. Il y a hospitalité et donc possibilité d'habiter l'espace lorsqu'il y a ouverture, circulation et lumière ; et lorsque des humains, qui ne se connaissent pas, échangent des paroles et partagent le même espace. Car l'hospitalité, c'est cela, c'est accueillir l'autre, l'étranger ; c'est lui offrir un toit et dans le cas de l'hôpital, c'est lui prodiguer des soins, c'est s'occuper de lui. D'ailleurs, hôpital et hospitalité partagent la même origine étymologique (hospitalis). Et c'est bien cette hospitalité qu'ont su faire émerger les deux artistes en utilisant la forme du diptyque : combinant couleur (pour les lieux) et noir et blanc (pour les personnages), pièces vides ou occupées, chambres et couloirs, dans une lumière toujours travaillée et délicate. Les trente diptyques inventent leur propre récit dans ces « entre-images »,

[169] Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

[170] Les deux artistes travaillent toujours ensemble. Leur dernier ouvrage paru (2014) explore l'observatoire astrométrique du plateau de Calern, autre espace de travail, atypique et lunaire.

[171] Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2004.

dans ces frottements — dans cette relation que le regardeur invente entre les deux images.
Souvent pointé du doigt pour son inhumanité, l'hôpital devient au contraire, dans le regard des deux artistes, l'espace de « la pluralité humaine », pour reprendre Hannah Arendt. Qu'il y ait la « pluralité humaine » ne signifie pas pour autant une vision angélique : l'hôpital demeure un lieu difficile, où les relations sont complexes, se tissant entre la dépendance du malade, du blessé et l'omniscience du corps médical, entre la douleur et la peur et le besoin de rassurer et de mettre en sécurité. En montrant l'activité et les interactions de ceux qui travaillent à l'hôpital, de ceux qui produisent de l'énergie, donc, tout en évoquant avec retenue la situation de ceux qui sont hospitalisés, de ceux qui sont en manque, qui ont besoin de se réparer et de se ressourcer, à travers cette composition d'images en face à face, les deux artistes ont su produire un regard global sur l'hôpital.

1.6.5.4 Le décalage

Parfois, il vaut mieux se décaler un peu, s'écarter légèrement et regarder de biais pour mieux voir. C'est ce que nous proposent Valérie Jouve et David Mozziconacci.
Avec sa série « Les sorties de bureaux » (1998-2002), Valérie Jouve nous montre tout d'abord que l'espace de travail commence… dans la rue. Sur un fond gris (les éléments environnants ont été effacés), on observe des personnes sortant de leur lieu de travail (Fig. 26). Il nous suffirait peut-être de tourner la tête pour entrevoir l'entrée de leur bureau : ici, l'artiste se joue du champ et du hors-champ pour nous projeter dans l'espace. Sur cette première image[172], la jeune femme, pleine d'entrain, veste de tailleur entrouverte et chemise blanche, rentre dans le cadre. Sur une autre[173], on retrouve le même allant, la cravate virevolte et la main est floue, trop rapide pour la vitesse de la prise de vue. Le détourage et le fond gris accentuent l'effet mécanique des mouvements et donne l'impression de pantins en mouvement.
Tailleur ou costume gris, le cadre d'entreprise, dans les quartiers d'affaires, à la sortie de son bureau (ou à la sortie des mêmes stations de métro, dans les mêmes villes occidentales) est partout le même : il colore avec la même uniformité l'espace public. Mécaniques grises, rodées comme des automates, les cadres arpentent d'un pas décidé le monde moderne, portés par le sentiment d'appartenir à la classe dirigeante, à la minorité privilégiée et adaptée, qui s'épanouit dans le monde d'aujourd'hui. Ils produisent une chorégraphie qui se répète dans les quartiers d'affaires. Nous pensons au fameux *dress code* UBS (Union des banques suisses) avec ses quarante-quatre pages pour être parfait ! De la couleur des sous-vêtements à la longueur des ongles ou des cheveux, tout y est : « Une apparence impeccable peut procurer une paix intérieure et un sentiment de sécurité », commence le document, qui ne cache pas que son but est de valoriser « le professionnalisme de notre banque ». Derrière ces uniformités vestimentaire et gestuelles, l'artiste nous laisse aussi imaginer des espaces de travail qui, vraisemblablement, se ressemblent tous.

[172] http://www.jeudepaume.org/imagesZoom/ValerieJouve_SortiesBureaux-13.jpg
[173] http://www.jeudepaume.org/imagesZoom/ValerieJouve_17_03.jpg

Profitant de trois séjours à Hô-Chi-Minh-Ville, David Mozziconacci réalise la série « Nyc (Not Yet Completed), Récupération » (2005-2007, Fig. 27, 28, 29 et 30). Si l'artiste circule dans des usines, il ne s'intéresse pas aux opérateurs ou employés sur leur poste de travail, occupés à leur tâche. Au contraire, il montre des corps couchés sur un banc ou à même le sol[174], sur un plastique ou un tissu[175], à côté des postes de travail. Ces corps allongés ajoutent une strate spatiale : l'usine devient aussi le lieu du repos. Il nous faut juste tourner le regard pour observer l'espace rempli par le travail en cours ; nous sommes certainement dans une usine de confection, nous imaginons la fatigue inhérente à l'activité et aux horaires. Un lieu de repos ? Gustave Nicolas Fischer analyse les différents mécanismes d'appropriation de l'espace de travail : le marquage, l'exploration et la ré-appropriation, caractérisant « l'ensemble des pratiques d'appropriation par le terme de nidification.[176] » Nidification, le terme est parlant. Il s'agit bien de construire un espace qui nous ressemble et dans lequel nous pouvons libérer des bulles de liberté, afin de lui donner du sens, c'est-à-dire de le personnaliser. Cela ne passe pas forcément par un aménagement décoratif. C'est changer de chemin, par exemple, pour aller prendre sa pause et passer voir quelqu'un que l'on apprécie : « Ce sont autant de ruses, de ficelles, de « trucs », par quoi l'ouvrier reconquiert un peu de sa liberté [177]»
« Nyc (Not Yet Completed), Récupération » : avec le titre, l'artiste vient guider notre lecture. En montrant les marges du travail (la récupération), il nous livre tout autant le cœur du travail. En affichant les trames d'une série en cours, à compléter, il révèle aussi une des qualités du travail artistique : celle d'être en mouvement, toujours à approfondir ou à affiner.

1.6.5.5 Le détournement

Si dans sa pratique artistique, Alain Bernardini s'intéresse au travail, il ne photographie pas les employés lorsqu'ils travaillent. Dans la série « Tu m'auras pas » (2006-2007) présentée au MAC/VAL[178], l'artiste a détourné le réel en le mettant en scène : debout sur deux chaises ou sur une auto-laveuse, assis sur un réfrigérateur, les agents de nettoyage, de sécurité et d'accueil du MAC/VAL (à Vitry-sur Seine) sont photographiés dans des postures décalées de leur fonction (Fig. 31, 32, 33 et 34). Il a d'ailleurs déployé ce dispositif dans différents types d'entreprises et à d'autres moments : chez un concessionnaire Slica Peugeot (Lyon, 2005), à l'imprimerie Escourbiac (2007), aux ateliers municipaux de Vénissieux, etc. Ce détournement a plusieurs impacts.
En premier lieu, il crée un appel visuel : l'originalité des photographies nous attire et retient naturellement notre attention. Ensuite, il se dégage indéniablement une forme

[174] http://documentsdartistes.org/artistes/mozziconacci/images/nycrec02.jpg
[175] http://documentsdartistes.org/artistes/mozziconacci/images/nycrec05.jpg
[176] Gustave Nicolas Fischer, *Le Travail et son espace. De l'appropriation à l'aménagement*, Bordas, Paris, 1983, p. 48.
[177] *Idem*, p. 51.
[178] Voir le catalogue de l'exposition *Zones de productivités concertées*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2008.

de liberté de ces images : celle de ne pas prendre toujours le travail au sérieux, d'y ajouter un peu de légèreté, d'utiliser le temps de travail pour en faire autre chose. Détourner le temps, détourner l'espace : l'artiste met en place un dispositif qui crée une situation proche du burlesque, en rien grotesque, plutôt saugrenue. Il est clair que les modèles sont consentants et posent volontiers : nous aimerions savoir à quoi ils pensent. Plus important, la mise en hauteur est pleine de sens. Si la position couchée signifie la fatigue et le besoin de repos, la position assise indique un relâchement et celle debout, dans son mouvement ascendant, indique l'énergie et la force. Cette mise sur piédestal donne du prestige. Dans la peinture occidentale, la verticalité et l'ascension indiquent toujours une charge positive, une forte valeur morale[179], à travers l'élévation et l'idée de supériorité, tandis que la chute (physique ou symbolique), vers le bas (choir de son piédestal), signifie toujours l'abaissement et la souffrance. Avec ce dispositif de détournement, Bernardini favorise aussi les mécanismes d'appropriation de l'espace décrits par Fischer pour « faire sien » son espace de travail[180]. Finalement, ce n'est plus vraiment le travail qui est interrogé ici, mais plutôt la relation personne photographiant/personne photographiée : en créant cette nouvelle situation, déconnectée de l'activité professionnelle, l'artiste donne forme au moment photographique.

Volant au milieu d'une allée de shampooings, suspendue devant des étagères de fleurs, en lévitation devant les rayons des produits frais, terminant un saut de l'ange ou le corps habité par une force étrange, tee-shirt remontant : Denis Darzacq, avec sa série les « Hyper » (2007-2009)[181], se joue de nos certitudes (Fig. 35, 36 et 37). L'impact des images est certain : nous envions ces corps en apesanteur à travers laquelle ils transmettent une forme de jubilation.

Pour ce projet, l'artiste a photographié de jeunes danseurs, qui ont quitté leur espace familier, la rue, pour investir (et détourner) ces lieux conçus pour agir sur le consommateur que sont les hypermarchés. Le détournement est renforcé par l'absence d'employé et de client. Bien agencés, bien colorés, les rayonnages finissent par former un décor adapté à ces chorégraphies : l'hypermarché a abandonné sa fonction pour devenir une sorte de studio photo avec des éclairages intéressants.

Pour Bernardini comme pour Darzacq, la dimension politique du travail artiste s'appuie sur l'originalité et la liberté dégagée par leurs images. Chacun, à sa façon, interroge la muséification de l'art. Darzacq fait dialoguer les arts de la rue (qui expérimentent l'espace public et qui ne sont jamais Figés) avec un lieu de haute consommation, pour produire des images qui seront exposées dans des espaces

---

[179] Voir à ce sujet Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, José Corti, Paris, 1948, p. 75 : « *La hauteur est non seulement moralisatrice, mais elle est déjà, pour ainsi dire, physiquement morale. La hauteur est plus qu'un symbole. Celui qui la cherche, celui qui l'imagine avec toutes les forces de l'imagination, qui est le moteur même de notre dynamisme psychique, reconnaît qu'elle est matériellement dynamiquement, vitalement morale.* »

[180] Nicoles Gustave Fischer, *Le Travail et son espace. De l'appropriation à l'aménagement*, op. cit., p.38-50

[181] http://www.denis-darzacq.com/hyper.htm

consacrés à l'art contemporain. Par sa mise sur piédestal, Bernardini est plus politique : le musée n'est pas seulement un endroit où des initiés se retrouvent entre eux. C'est aussi un lieu de travail pour toute une catégorie de travailleurs et ils ne sont pas transparents. Ils prennent même une part active à la vie des expositions.

1.6.5.6 La synecdoque

« Office 1 » (1997-2000) et « Office 2 » (1997-2000) sont deux séries réalisées par David Moore[182]. La première comprendre douze images : ce sont des portraits d'hommes et femmes en plan rapproché, le fond est noir, l'éclairage est en clair obscur ; une image ressort, celle de cette femme mangeant un sandwich face à son ordinateur. Nous en déduisons que ces hommes et ces femmes sont au travail, la tenue des hommes, chemise et cravate, le confirme. La seconde est très différente, elle comprend cinq photographies et deux diptyques. Cadrées en gros plans, les images montrent des parties de corps, une main par exemple, des angles de bureaux ou un verre en plastique dans une machine à café. Une photographie, en particulier, retient le regard : des plis dans une chemise bien repassée, une doublure blanche de la poche du pantalon qui ressort au milieu du pantalon sombre (Fig. 38). Le long de ces images se tisse un récit sur la vie au bureau, facilité par une sorte de standardisation des espaces produits par les mêmes tâches (avec l'ordinateur) et les mêmes objets (le bureau d'angle en plaqué bouleau, par exemple, disponible chez Ikea).

Seize visages concentrés, en gros plan, avec une faible profondeur de champ, tournés vers… la série de Thomas Kneubühler « Absence » (2001)[183] montre seize personnes totalement absorbées par ce qu'elles sont en train de faire (Fig. 39 et 40). Visages et épaules, voilà seulement ce que le cadrage a gardé : le reste du corps est hors-champ, comme ce qu'elles sont en train de regarder. Il faut donc partir du champ pour reconstituer le hors-champ : partir du visage et suivre le regard pour installer l'écran d'ordinateur qui capte tout cette attention, pour imaginer ensuite le bureau d'angle sur lequel il est posé, puis la posture du corps assis et ainsi de suite, jusqu'à reconstituer l'espace de travail. Un visage, donc, pour inventer tout ce qu'il y a autour : forme particulière de la métonymie, la synecdoque consiste à employer une partie pour le tout. A propos de sa série, l'artiste énonce :

> Les nouvelles technologies affectent la vie des gens et changent le monde, elles sont présentes dans toutes les parties de la vie quotidienne. Et pourtant, l'essentiel des nouvelles technologies est invisible : les câbles connectant les gens d'un continent à l'autre se situent quelque part sous la terre ou dans la mer, les disques durs de stockage des données sont cachés dans une boîte en plastique beige et le processeur, le cœur de tous les ordinateurs, est plus petit qu'une boîte d'allumettes[184].

---

[182] http://davidmoore.uk.com/projects/office-1 et http://davidmoore.uk.com/projects/office-2.

[183] http://www.thomaskneubuhler.com/projects/1

[184] Revue internet *Purpose* n°9, été 2009, traduction personnelle, à partir de ce que Thomas Kneubühler indiquait : « *New Technologies are affecting people's lives and changing the world, they are present in all parts of daily life. But still, the essential part of new*

Ce qui est visible, finalement, c'est ce visage-là, reconnaissable, et éventuellement, un moniteur, un clavier, une souris. Et le reste ? Absorbés par leur écran, plongés dans ce monde numérique, ceux qui travaillent sur ordinateur l'ont oublié. Nous en revenons à cette seule image, évoquée par Pierre Boisard : « Une seule image, faute de mieux, commence à s'imposer : un homme ou une femme assis devant un écran d'ordinateur. »

1.6.5.7 La télé-acuité

Et parfois, il faut, non pas se décaler, mais s'éloigner pour mieux voir. Ou pour voir autre chose des espaces de travail. Evidemment, l'artiste, Silvana Reggiardo, est aidée par l'utilisation d'un téléobjectif d'une focale de 300 mm. Datant de 2004, la série « W » (W pour *work*, en référence au travail de la force en mécanique) comprend 77 images réalisées du point de vue du piéton dans différents quartiers d'affaires (Paris, Bercy, la Défense et Issy-les-Moulineaux). Elle a été présentée soit sous la forme d'une bâche de 3 x 6 m (au festival de Lectoure en 2004), soit sous la forme d'un diaporama (8'42'') accompagnée d'une réalisation sonore du compositeur Robert Rudolf (en novembre 2006, dans l'exposition « La région humaine » au Musée d'art contemporain de Lyon).

Sur la première image, au milieu de reflets et distorsions apparaît un homme de dos, en chemise (Fig. 41) ; nous distinguons même un thermos bleu turquoise : rempli de café, pour tenir la journée ? Sur l'image suivante, nous voyons le visage d'une femme face à son ordinateur, en pleine concentration, comme l'indique ce petit doigt posé sur la lèvre… Nous reconnaissons même des eaux minérales, une Vittel debout, une S. Pellegrino couchée (Fig. 42). Sur une autre, nous voyons un homme de face, chemise bleue et cravate jaune à motifs (Fig. 43). Enfin, sur une dernière, il y a un poster avec des animaux sauvages : nous pouvons même lire le nom des dossiers sur les boîtes à archives en carton (Fig. 44).

Non seulement, le téléobjectif abolit les distances, mais il nous fait passer de l'extérieur à l'intérieur, nous traversons les vitres et nous en voyons assez pour distinguer si c'est un homme ou une femme, pour saisir une expression ou une posture (épaules affaissées, tête penchée) et pour repérer les gestes (la main qui remet les cheveux derrière l'oreille).

Que voyons-nous de ces espaces de travail ? Une chaise pivotante à roulette, un ordinateur PC, des piles de feuilles, des dossiers d'archives en carton, quelques documents A4 aimantés… tout ce qui caractérise un bureau *lambda* dans le tertiaire. S'ajoute parfois un objet personnel : un poster, un thermos, une bouteille d'eau ou une plante. Tout cela baigne dans une tonalité plutôt éteinte, déclinant des camaïeux de bleu, gris, marron ou vert. Pas de fantaisie. Il se dégage finalement une impression de travail plutôt solitaire, dans une ambiance feutrée, sans éclat, sans relief – la vie de bureau telle que nous pouvons l'imaginer.

---

technologies is invisible: cables connecting people from continent to continent are somewhere under the earth or in the sea, hard drives storing data are hidden in a beige plastic box and the processor, the heart of all computers, is smaller than a matchbox. »

Cette qualité descriptive est enrichie par une autre dimension visuelle plus abstraite, portée par les bâtiments en verre : les vitres, dans leur transparence, jouent leur partition, leur double jeu, la transparence *versus* le reflet. Ces distorsions et cette vision fragmentaire de la vie de bureau indiquent que l'artiste ne cherche pas précisément à « expliquer » l'activité qui se déploie dans ces bureaux.

> J'accède à l'univers des bureaux par la transparence des vitres. Je ne cherche pas à décrire le monde dans lequel ces employés évoluent, je ne tente pas de décrypter leur activité, puisqu'on ne reconnaît ni les bureaux, ni les gens. Je ne veux pas expliquer, ni comprendre. Mais entre les reflets, derrière les surfaces lisses des immeubles, je cherche à capter la présence humaine – à saisir les gestes et les postures mille fois répétés. J'observe les corps à l'œuvre. Derrière l'écran des vitres, dans les replis de l'ombre et des éclats de la lumière, j'extraie des ébauches de mouvements, des fragments de peau et de matière - accumulant, dressant un inventaire de gestes infimes[185].

Ce que rend visible la série « W », plutôt, c'est l'intersection entre le privé et le public, générée par ces architectures de bureaux modernes, en verre ? N'y a-t-il pas une indécence à être vu de la rue par quelqu'un que l'on connaît pas, qui est de passage dans l'espace public ? à être vu, donc, en train de travailler, dans une situation personnelle, qui ne regarde que soi (ou ses collègues) ? à être vu, enfin, sans voir soi-même, en retour ?

Deux séries répondent à celle de Silvana Reggiardo : la série « La photocopieuse » de Julien Bernard (Paris, 2008-2009) et la série « Alvéoles » de Jean-Pierre Attal[186].

Julien Bernard s'est concentré sur un espace précis dans l'entreprise : celui de la photocopieuse. Le cadrage est toujours le même, avec cette partie de fenêtre qui coupe les corps, reproduisant ce moment banal du travail dans un bureau : le moment des photocopies. Nous observons une chorégraphie de corps en mouvement, attendant, feuilletant des documents, se penchant, se serrant la main ou s'ignorant. Les photographies de Jean-Pierre Attal montre des façades d'immeubles de bureaux dans lesquelles chaque employé semble occuper un petit espace. Les compositions sont très graphiques, utilisant les structures des bâtiments comme des lignes sombres qui quadrillent les surfaces. Il se dégage de ces images une impression de solitude. La ville contemporaine accueille ces quartiers de bureaux qui, le matin et le soir, grouillent d'employés en mouvement et semblent pleins de vie, alors qu'en réalité, ils abritent des espaces de travail où règne une forme de solitude, chacun dans son « alvéole ».

1.6.5.8 Un medium de la surface ?

Comment « repenser le monde » avec la photographie ? Une image est une surface à interpréter et, combinée à d'autres images, elles deviennent des objets complexes qui donnent à penser. Pour le dire autrement, nous pouvons interpréter la surface pour lui donner une profondeur. Il s'agit alors d'un récit qui s'amorce sur la surface photographique. Il s'agit d'une réalité toujours racontée. La modalité

[185] http://silvana.reggiardo.free.fr/index.php?album=album5&image=m07_w01.jpg
[186] http://www.galeriewaltman.com/Jean_Pierre_Attal.html

d'appréhension de la photographie reposerait finalement sur le principe de la métonymie : ici, sur le rapport surface/profondeur.
Les Figures de style (métonymie, synecdoque, hyperbole, oxymore, ellipse, etc.) sont utilisées pour rendre un texte plus expressif : elles sont donc employées pour renforcer l'expressivité. La métonymie est une Figure de substitution[187]. On ne désigne pas directement l'objet ou l'être par son nom ; on emploie un objet ou un être qui a un rapport de proximité (contiguïté ou causalité) avec lui, du type contenant/contenu, par exemple : « La métonymie applique à un objet le nom d'un autre objet uni au premier par un rapport constant comme : cause — effet ; contenant — contenu ; signe — chose signifiée ; abstrait — concret, etc. : Boire la mort = boire un breuvage qui cause la mort. Boire un verre. Toute la salle applaudit.[188]» C'est une Figure de style qui agit sur la dimension imagée. « Socrate a bu *la mort* » est une métonymie célèbre : ici, l'image de la mort est bien plus forte que celle d'un verre rempli, même par du poison. Par ailleurs, la métonymie active des rapports entre des éléments du réel, renforçant l'expressivité de celui-ci. Par exemple, dans « C'est l'alliance de la *faucille et du marteau* », la faucille Figure les paysans et le marteau, les ouvriers : les deux outils ont une force visuelle certaine.
La photographie propose une surface sur laquelle le regardeur va s'appuyer pour construire une profondeur. Revenons à la série « Chambres avec vue », sur les hôpitaux Saint-Roch et Pasteur à Nice. Voilà des images qui susciteront des émotions très diverses selon son propre rapport à l'hôpital. Si par chance, nous n'y avons jamais été, nous nous laisserons guider par le travail de composition et par « la netteté » de Favret et Manez. Si nous sortons d'une hospitalisation pour une opération délicate, les diptyques enclencheront la remontée d'émotions bien plus fortes, voire déplaisantes. Le récit n'est pas du côté de l'image, mais de celui qui la regarde. L'image sert de *stimulus* pour enclencher la narration — sa propre narration.

1.7 « Le corps à l'ouvrage »[189]

Avant tout c'est le corps – ou plutôt la chair, cet "entrelacs" du senti et du sentant, pour citer Maurice Merleau-Ponty sur lequel nous reviendrons – qui travaille au quotidien, à l'usine comme dans un bureau ou sur un chantier. C'est elle qui réfléchit et répète les gestes. C'est elle qui absorbe « les désordres du travail [190]», qui souffre : « Une véritable épidémie de troubles musculo-squelettiques d'origine professionnelle se répand, bien plus rapidement que les pathologies psychologiques

[187] Les autres formes sont les suivantes : l'insistance (l'hyperbole, par exemple), l'opposition (l'oxymore, par exemple) et la rupture (l'ellipse, par exemple).
[188] Maurice Grevisse, *Le Bon usage. Grammaire française*, Gembloux, Éditions J. Duculot, 1964. (8ème édition), p. 106-107.
[189] Titre emprunté à l'ouvrage du sociologue Thierry Pillon, *Le Corps à l'ouvrage*, Paris, Stock, 2012.
[190] Philippe Askenazy, *Les Désordres du travail. Enquête sur le nouveau productivisme*, Paris, Seuil et La république des Idées, 2004.

qui polarisent l'attention des médias. Ainsi, le travail comprend aujourd'hui un cumul de contraintes physiques et mentales. [191]» C'est ainsi que le travail semble, le plus souvent, construire une chair soumise et endolorie, et non pas émancipée, voire transcendée. Un ouvrage va nous servir de fil conducteur, celui du sociologue Thierry Pillon, *Le Corps à l'ouvrage*.

Deux auteurs, Maurice Merleau-Ponty et Georges Bataille, se sont beaucoup interrogés sur la question du corps et nous aident à forger le concept de chair.

Pour Merleau-Ponty,

> « la chair n'est pas matière, n'est pas esprit, n'est pas substance. Il faudrait, pour la désigner, le vieux terme d'"élément" au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée, sorte de principe incarné qui importe un style d'être partout où il s'en trouve une parcelle. [192]

Nous pouvons cependant tenter, avec Merleau-Ponty, de "concrétiser" cet "élément" mystérieux. Ma main droite touche ma main gauche : ma main gauche est touchée et ma main droite est "touchante". Mais en même temps, elle répond elle-même à ce toucher puisqu'étant touchée, elle touche elle-même – elle est "touchante" – ma main droite qui, elle-même, est touchée. Les mains entrelacées ("d'un même corps"), comme la poignée de mains (avec autrui), expriment cette unité senti/sentant qui définit la chair. Le corps senti-sentant n'est ni une chose dans une boîte (le monde), ni une boîte qui se remplirait de choses (le monde).

> Le monde vu n'est pas "dans" mon corps, et mon corps n'est pas "dans" dans le monde visible à titre ultime : chair appliquée à une chair, le monde ne l'entoure ni n'est entouré par elle. "Chair appliquée à la chair", flottant ainsi dans l'Être, le monde et l'homme sont faits de la même chair : il y a une continuité ontologique de l'homme au monde et du monde à l'homme, et d'un corps à l'autre lorsqu'ils s'enlacent. [193]

L 'œuvre de Bataille est avant tout une longue interrogation sur l'Être et sur comment l'homme devient humain. Car l'homme devient humain. Il se construit par le mécanisme de négation de la nature.

> Je poserai en principe le fait peu contestable que l'homme est un animal qui n'accepte pas simplement le donné naturel, qui le nie. Il change ainsi le monde extérieur naturel, il en tire des outils et des objets fabriqués qui composent un monde nouveau, le monde humain. L'homme parallèlement se nie lui-même, il s'éduque, il refuse par exemple de donner à la satisfaction de ses besoins animaux ce cours libre, auquel l'animal n'apportait pas de réserve. Il est nécessaire encore d'accorder que les deux négations – du monde donné et de sa propre animalité – par l'homme sont liées[194].

Cette négation par laquelle l'homme se conçoit est donc double. Elle est tournée d'une part contre le monde donné et d'autre part, contre la part animale qui est en

---

[191] Philippe Askenazy, *Ibid*. p.8.

[192] Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 184.

[193] Maurice Merleau-Ponty, *idem*, p. 102-103.

[194] Georges Bataille, *O.C.*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976. *L'Histoire de l'érotisme*, p. 43.

lui. À la différence de l'animal pour qui la vie subjective est donnée, une fois pour toutes, qui accepte et se satisfait donc, une fois pour toutes, de ce qui lui est donné, l'homme, caractérisé par la conscience de soi, peut refuser le donné naturel (le donné naturel extérieur comme sa propre nature) : l'homme, à la différence de l'animal, sait dire *non*. Pour Bataille, l'homme est donc cet être en tant qu'il est incarné. Il s'est par ailleurs constitué une conscience par le travail – dont la règle d'or est ce primat du futur sur le présent, de la durée sur l'instant. Cette incarnation et cette connaissance sont donc l'expression d'un même "élément" mystérieux, la chair. C'est donc la chair qui travaille.

Pour Michel Lussault, le corps représente l'« enveloppe spatiale immédiate » – la première enveloppe spatiale – dans laquelle la peau joue un rôle primordial. À partir du corps se met en place l'espace personnel, première limite spatiale, qui porte déjà notre manière d'être au monde et notre façon de nous mettre en relation avec les autres.

> Tous concourent à l'instauration de la première limite spatiale externe fondamentale : celle de la sphère qui définit le périmètre de notre intégrité personnelle, celle dont, en de nombreuses occasions, nous veillons à ce qu'aucune intrusion ne la perturbe. Bien que la limite de cette « bulle[195] » soit immatérielle, elle n'en est pas moins très sensible et très « surveillée » par l'individu – des arts martiaux comme l'aïkido ont développé une théorie très sophistiquée du *ma-ai* (espacement, distance) dont la mise en pratique assuré la gestion du rapport distant entre les individus, fondée sur une extrême attention aux signes de transgression de l'indivisible bord de la cellule spatiale propre à chacun[196].

Un exemple significatif est la distance qui nous convient lorsque nous parlons à quelqu'un : certaines personnes donnent l'impression de rester loin, lorsque d'autres semblent se "coller" à nous.

Dans la suite du texte, nous emploierons le mot « corps » pour désigner l'enveloppe visible – l'« enveloppe spatiale immédiate » – et le terme « chair » pour désigner cet "entrelacs" du senti et du sentant.

1.7.1 Travailler, c'est endosser un rôle

Travailler, c'est assimiler un certain nombre de données (les taches à effectuer, les compétences nécessaires, les règles à suivre) et assumer la fonction, c'est-à-dire reproduire ce qui est demandé, au sein d'un cadre (d'une institution) qui nous dépasse. Assumer la fonction, cela signifie aussi mettre en retrait (laisser chez soi, finalement) des aspects inutiles ou qui ne correspondent pas à ce qui est demandé, et d'en valoriser d'autres. Le sujet au travail est un sujet construit : il endosse un rôle, qui nécessite parfois de faire semblant d'adhérer aux valeurs portées par la fonction. *Qui* travaille ? Qu'est-ce qui s'incarne dans le travail ?

---

[195] Michel Lussault fait ici référence au philosophe Peter Sloterdijk pour lequel l'espace habité par l'homme (la société humaine) forme « une montagne écume » constituée de bulles (la première bulle étant l'utérus), puis de sphères, qui coexistent et interagissent.

[196] Michel Lussault, *Idem*, p. 23-24.

> On n'est donc jamais entièrement « soi-même » lorsqu'on travaille, ou, plus exactement, s'insinue dans la mosaïque du « soi » un ensemble de nouveaux repères qui s'articulent avec les valeurs dans lesquelles on se reconnaît, notamment celles qui ont été à l'origine de sa vocation professionnelle. De ce fait, *qui* agit, *qui* élabore ses décisions dans ce contexte ? Si l'on s'accorde pour dire que l'on n'est plus un sujet individuel qui se laisse guider par ses sentiments propres ou ses intérêts personnels, est-on un sujet impersonnel qui ne décide et n'agit qu'au sein de l'ensemble de règles à appliquer (ce vers quoi tendre le magistrat lorsqu'il s'applique la règle de droit) ? Pour s'être fait une seconde nature de son rôle professionnel, le sujet n'en est pas moins un être cohérent, susceptible de souffrir lorsqu'il sen trop fortement s'installer un écart entre ce qu'il se sent être, ce qu'il aspirait à devenir et ce qu'il se voit faire[197].

La tenue de travail participe à la capacité à endosser des rôles professionnels. Dans certains domaines, comme l'hôtellerie, la restauration, l'armée, les transports, la justice ou la santé, la tenue, qui est parfois un uniforme, joue un rôle essentiel. Elle permet d'être identifié, d'être associé à un métier (l'uniforme de gendarme, par exemple), voire à un niveau de qualification (la robe de l'avocat) ; et d'être protégé aussi (la tenue de pompier) : « Lorsqu'un policier enfile son uniforme, lorsqu'un juge revêt sa robe, il ne fait pas que s'habiller : il change de rôle, de conduite, de manière de raisonner et d'agir. Le rôle n'est pas un jeu. Il porte à conséquence.[198] » Le statut de l'uniforme est ambivalent : il est à la fois l'identification à un métier et l'absorption des particularités individuelles.

1.7.2 La stratégie scientifique ou le regard anthropologique de Charles Fréger

Nous avons retenu cinq anciennes séries qui explorent le monde du travail : « Pattes blanches » (1999-2000), « Liteau » (2000), « Sages femmes » (2001), « Les hommes verts » (2002-2003) et « Bleus de travail » (2002-2003). Elles sont visibles sur le site de l'artiste que Charles Fréger lui-même a sous-titré « Portraits Photographiques et Uniformes [199]» – portrait et non pas visage, corps ou geste ; uniforme, et non costume – nous orientant dans notre approche de son travail photographique. Qu'est-ce qu'un portrait ? Qu'est-ce qu'un uniforme ?

« Pattes blanches » a été réalisée à l'Ecole Nationale d'Industrie Laitière et de Biotechnologies, située à Poligny, dans le Jura. Les jeunes femmes et hommes

---

[197] Pierre Ancet, « Conflits internes aux sujets et aux organisations », *Rue Descartes*, n°91, 2017/1, p. 106. Disponible sur : https://doi.org/10.3917/rdes.091.0106, consulté le 5/11/2017. Ce texte porte sur le conflit de valeurs, c'est-à-dire ce moment où le rôle professionnel valorise des valeurs trop éloignées des valeurs personnelles, en particulier dans le champ de l'éthique du soin, créant un conflit au sein du travailleur ou travailleuse. Pour préciser son analyse, le philosophe distingue trois niveaux de valeurs : les valeurs de premier ordre (l'altruisme, la bienfaisance, l'honnêteté, la sincérité…), les valeurs de second ordre (l'efficacité, l'organisation, le respect des règles et des normes). Quand les valeurs de second ordre prennent totalement le dessus et empêchent les valeurs de premier ordre d'œuvrer aussi, le conflit de valeurs perturbe profondément le travail des professionnels du soin. D'autant plus que s'y ajoutent les valeurs de troisième ordre comme la reconnaissance sociale ou la rémunération.

[198] Pierre Ancet, *Idem*.

[199] http://www.charlesfreger.com/fr/

photographiés sont en formation, ils apprennent à travailler les fermentations lactées. Leur tenue : blouse, charlotte, gants et bottes blancs s'accorde avec la matière travaillée. La prise de vue suit un protocole : frontalité, cadrage visage inexpressif, regard tourné droit vers le photographe, prise de vue sur le lieu de formation. Le fond donne ainsi quelques informations : rangées de fromages, cuves en aluminium brossé, carrelage. C'est la position des bras qui révèle plus ou moins les individualités. « Liteau » se situe de nouveau à Poligny. Le dispositif de prise de vue est semblable. Toutefois, les décors et les tenues sont plus variés, entre le personnel de cuisine et ceux qui servent, par exemple. Avec la série « Sages femmes », le cadre dans lequel se trouve le modèle cesse d'être un décor pour devenir un véritable de travail : le lit médicalisé, en arrière plan, indique la nature du travail, ce qui s'y passe. Il y a trois types de cadrage : le plan en pied, le plan américain et le plan rapproché. « Les hommes verts » porte sur les balayeurs de Paris : la plupart tienne un balai. Nous avons quitté l'intérieur pour se trouver dans la rue. Nous l'avons vu, dans les activités de nettoyage, l'espace est l'objet du travail : ici, l'objet à nettoyer, c'est la rue. Par sa couleur verte, la tenue est très visible. Elle est très couvrante aussi. Elle protège tout en étant parfaitement identifiable. Cette série se démarque des autres car elle fait apparaître les origines variées de ces travailleurs. Enfin, la série « Bleus de travail » propose un inventaire de tenues et de postures de ces jeunes apprentis au début de leur carrière professionnel. Les visages sont sérieux, les attitudes parfois gênées.

> […], la série se compose en sous-ensembles : élèves soudeurs, chaudronniers, techniciens de maintenance industrielle, mécaniciens, mécaniciens agricoles, techniciens de l'industrie papetière, horticulteurs, agriculteurs, fleuristes, couvreurs zingueurs, charpentiers, menuisiers, ébénistes, maçons, plombiers, peintres, tailleurs de pierre, boulangers et pâtissiers et enfin bouchers. Un véritable inventaire de tenues de travail y est dressé, prises dans le contexte des lieux d'apprentissage. De la tenue à l'environnement, tout est pensé pour la protection de ce corps aux gestes inexpérimentés[200].

Dans *Introduction à l'écologie humaine* [201], Michel Lamy s'intéresse aux « enveloppes écologiques individuelles ». Le vêtement constitue une seconde peau et endosse trois fonctions : protection, parure et communication. D'un côté, il nous protège des facteurs climatiques ainsi que du regard de l'autre. De l'autre, il nous fait apparaître aux autres : soit sous la forme solennelle de la parure, c'est-à-dire sous la forme d'une mise en excès ; soit il sert de communication, il est une façon de nous mettre en relation avec les autres : « On s'habille pour les autres. [202]» La tenue de travail est un vêtement particulier, très significatif, déclinant les trois fonctions. Elle est d'abord pour soi, pour se protéger. Ensuite, elle joue un rôle de communication, en indiquant notre métier et notre statut. Dans certaine situation, elle est du côté de l'apparat. Il faut distinguer l'uniforme du costume. Un uniforme

[200] http://www.charlesfreger.com/fr/portfolio/bleus-de-travail/
[201] Michel Lamy, *Introduction à l'écologie humaine*, Paris, Ellipses, 2001.
[202] Michel Lamy, *Ibid*, p. 102.

est un « habit, vêtement déterminé, obligatoire pour un groupe (professionnel, etc.). [203]» Tandis que le costume, tel qu'il est inventorié dans de nombreuses autres séries de Charles Fréger, en particulier les dernières qu'il a réalisées[204], est « une manière de se vêtir particulière à un pays, une époque, une condition.[205]» Le costume ouvre sur la culture, comme une synecdoque, comme une partie vers le tout, comme un condensé. Tandis que l'uniforme relève du règlement et ferme sur le métier.

1.7.2.1 Le temps du regard

Ce que nous offre la photographie, ici, c'est du temps pour regarder ces visages, ces tenues et ces postures. Les images nous révèlent des détails que nous n'aurions pas perçus en croisant et en regardant rapidement ces personnes. Les cinq séries ne décrivent pas directement le travail. Le travail, dans les métiers évoqués ici, c'est la répétition des gestes et la relation aux autres. Par la pose, nous sommes ici, d'une certaine façon, hors du contexte du travail. La position des bras retient notre attention. Quand nous posons, nous sommes souvent encombrés de nos bras, nous restons les bras ballants. Ou nous les plions maladroitement. La photographie nous donne du temps, après : « quelque chose que nous n'avions pas vu et qui est là[206] » Que sont-ils devenus ? Certaines photographies ont été prises il y a presque 20 ans…

1.7.2.2 La fascination du nombre

Nous sommes fascinés par le nombre de séries, par le nombre d'images. Nous traversons les continents, ainsi que les temps, de « La Préhistoire » (2017-2018) jusqu'à nos jours. La forme d'inventaire typologique dépasse le style documentaire et endosse un statut scientifique, à la façon de l'anthropologie sociale (ou ethnologie) : sur le « terrain », « par immersion » et « à travers l'exploration de la diversité des sociétés existantes ». Elle nous incite à comparer les costumes, à nous concentrer sur les moindres différences – à affiner notre façon de regarder.

> Comme les autres disciplines des sciences sociales, l'anthropologie a donc pour objet d'appréhender les rapports sociaux, mais elle se caractérise essentiellement par :
> Une méthode de production des connaissances fondée sur l'enquête de terrain ethnologique. Appelé aussi enquête par immersion, observation participante, ou parfois ethnographie, le « terrain » consiste à observer et à s'entretenir avec les personnes composant les groupes sociaux étudiés de manière à comprendre « de l'intérieur » leur univers matériel, symbolique et imaginaire.
> Cette opération peut être qualifiée par le termes de décentrement (produire une connaissance sur la société globale en se plaçant du point de vue d'un groupe particulier) ou par l'expression de « regard éloigné » selon les mots de Claude Levi-Strauss (l'ethnologue étant extérieur à la culture qu'il étudie,

[203] *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 2047.
[204] Voir le site de l'artiste : http://www.charlesfreger.com/fr/ et en particulier : « Bretonnes » (2011-2014) ou « Cimarron » (2014-2118) pour n'en citer que deux.
[205] Michel Lamy, *Introduction à l'écologie humaine*, *op. cit*, p. 102.
[206] Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1983, p. 90.

> il peut en interroger les implicites et les évidences pour les déconstruire et les analyser).
> Enfin, la vocation de l'anthropologie sociale est d'être comparative, dans la mesure où son corpus de connaissance s'est forgé à travers l'exploration de la diversité des sociétés existantes ou ayant existé, ainsi que leur comparaison[207].

L'accumulation d'images révèle les milliers de kilomètres parcourus et le temps consacré par Charles Fréger à ces contrées éloignées, à ces traditions ancestrales. Elle révèle donc tout autant le travail du photographe et son imaginaire. Où sommes-nous ? en Islande ? au Mexique ? en Inde ? en Bretagne ? – ou dans le monde de l'explorateur Charles Fréger ?

1.7.3 Au plus près du corps, Valérie Couturon

« Corps oubliés - Hôtesse de caisse » (2004-2005), « Corps oubliés - Femme de chambre » (2006), « Corps oubliés - Ouvrier abattoir » (2006), « Corps oubliés - Ouvrière de confection » (2007), « Corps oubliés - Serveuse » (2007), « Corps oubliés - Brancardier » (2007) [208] : les différentes séries de Valérie Couteron empruntent le style documentaire. Les différents métiers peuvent être identifiés par les tenues : blouse blanche avec un col rouge pour les hôtesses de caisse de Auchan, blouse blanche avec un col rayé en bleu pour les ouvrières de confection de l'usine Armor Lux, chemise rouge et noire pour les serveuses de Buffalo grill et blouse blanche pour les brancardiers. Le fil conducteur du projet photographique de Valérie Couteron est énoncé : photographier ces « corps oubliés », ceux de ces femmes et hommes exerçant des métiers socialement peu reconnus, aux conditions de travail souvent difficiles (horaires fractionnés ou décalés, gestes répétitifs, charges à porter et faibles rémunérations).

Les séries contiennent peu d'images, souvent huit, et vont à l'essentiel. Le format carré, souvent utilisé par la photographe, renforce cette impression de condensé, car il encadre parfaitement son sujet, avec les quatre côtés égaux du carré, et oriente notre regard vers le centre. Les cadrages varient, du plan en pied au plan serré. Deux séries en particulier retiennent l'attention : « Corps oubliés - Hôtesse de caisse » (Fig. 45, 46 et 47) et « Corps oubliés - Brancardier ». Les travailleurs et travailleuses posent de dos. Dans « Corps oubliés - Hôtesse de caisse », les hôtesses sont en train de mettre (ou d'enlever) leur blouse de travail et elles dévoilent leur dos. Le dos devient ici l'image du travail, il représente à lui tout seul la chair en souffrance : nous connaissons les ravages des douleurs liées aux troubles musculo-squelettiques (TMS), ces affections qui touchent principalement le dos et les membres supérieurs (poignet, épaule, coude). Muscles, tendons, nerfs, ligaments, bourses séreuses, capsules articulaires sont enflammés et rendent le travail difficile, voire insupportable, malgré les traitements. Mais comment se soigner lorsqu'il faut

[207] http://www.afa.msh-paris.fr/?page_id=32.

[208] Séries consultables sur le site de l'artiste : http://www.valeriecouteron.net, ainsi que dans le catalogue *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017*, (sous la direction de Raphaële Bertho et héloïse Conésa), Paris, BnF Éditions, 2017, p. 80-81.

reproduire chaque jour les gestes qui causent ces douleurs et que nous craignons pour notre emploi[209]? La série a été réalisée dans le supermarché « Auchan » du quartier de la Défense, quartier de grande affluence, avec des clients pressés et exigeants.

1.7.4 Les jeux d'échelle de Gilberto Güiza-Rojas

Les différents projets de Gilberto Güiza-Rojas s'intéresse à « la représentation du travail » et « au (jeu de) rôle du travailleur » pour reprendre les propos de l'artiste. Dans ce jeu de rôle, la tenue est importante. La série « les Écrasés[210] » (2016) parle du travail à partir d'objets (charlotte jetable, gants ou chaussures) et de tenues ordinaires, qui sont scannés, puis agrandis au-delà de leur taille d'origine. Les tirages mesurent 90 x 120 cm. Cet agrandissement transforme ces objets, il les exagère, il les magnifie, un peu comme l'acteur sur scène, qui accentue ses gestes et intensifie sa voix pour être vu et entendu. Si les objets doivent être « écrasés » pour être scannés, ils conservent une épaisseur, qui donne aux images une impression de tridimensionnalité et une force sculpture. Gilberto Güiza-Rojas aime ces objets, il les trouve importants, il les enjolive.

Par ce double procédé de scan et d'agrandissement, Gilberto Güiza-Rojas interroge tout autant la nature de l'image photographique. Il joue sur les échelles, comme Patrick Tosani avait pu le faire, dans les années 1980, pour nous interroger sur le *medium* photographique, avec ses images devenues célèbres : Glaçons (1982-83, 120 cm x 170 cm), Talons (1987), Cuillères (1988) ou Ongles (1990, 120 cm x 120 cm.). C'est une des caractéristiques de la mécanique photographique : de produire une matrice originale (un négatif, un positif, un fichier numérique) éminemment transformable. La matrice originale obtenue après la prise de vue est riche en potentialités. Il existe une multitude de traitements, de retraitements – de recyclages. Une image photographique est toujours « l'image d'images [211]» (potentielles). C'est ce qui fait que « la photographie inaugure un nouveau type d'images, que l'image

[209] Quand nous observons les conditions de travail dans les plateformes d'Amazon ou dans la grande distribution, comme dans la chaîne Lidl, nous découvrons une organisation du travail venue d'un autre temps, le taylorisme. L'émission *Cash Investigation* (S5 E3), diffusée le mardi 26 septembre 2017 sur France 2, s'intitulait justement « Travail, ton univers impitoyable ». Dans une organisation du travail rationalisé, il ne doit pas y avoir de perte de temps. Autrement dit, les employés doivent être occupés en continu. Les caissières sont polyvalentes, elles doivent assumer la caisse, tout en allant ranger les cartons dans les rayons. Les préparateurs disposent d'un casque pour recevoir les commandes. Leur corps est abîmé par le nombre de colis et le tonnage / jour supérieur à 8000 tonnes ! Peu importe, en période de chômage et de formation insuffisante des jeunes, Lidl dispose d'un réservoir de main d'œuvre et n'a donc pas de besoin de prendre soin de ses employés.

[210] La série est consultable sur le site de l'artiste : http://www.gilbertoguiza.com/ecrases.

[211] Expression empruntée à Jean-Claude Moineau. Jean-Claude Moineau est un théoricien de l'art. De 1969 à 2008, il a enseigné la théorie de l'art à l'université de Paris 8, en particulier la théorie de la photographie. Nous allons nous appuyer sur deux textes qu'il a écrits, parus dans les années 1990, dans la revue *Index* : « In-finition de la photographie [*Index* n°28] et « Pour une généalogie du faire photographique » [*Index* n°41]. Par exemple, le photographe japonais Nobuyoshi Araki peut choisir des traitements différents pour la même matrice.

photographique apparaît comme la première des "nouvelles images" [212]» et que « le propre de l'acte photographique est de n'être jamais terminé, de pouvoir se poursuivre indéfiniment (sans être l'apanage du seul individu qui l'a *déclenché*).[213] »
Une même image peut être tirée dans des formats différents, sur des supports différents ; elle peut aussi être projetée. Les photographes limitent les possibilités de la reproductibilité de la photographie pour des raisons marchandes, le plus souvent. Proposer des tirages en nombres limités (en trois ou cinq exemplaires) garantie une valeur marchande.
La série « Crous Saint-Denis (2014) » comprend cinq photographies (90 cm x 120 cm) : les modèles sont de dos, photographiés en gros plan, à ras du cou, pour montrer la tête recouverte d'une charlotte jetable. Le gros plan, l'agrandissement et la transparence de la charlotte produisent de l'étrangeté – une impression visuelle de chrysalide. L'objet de travail a été détourné par le photographe pour produire autre chose qu'un objet de travail, l'enjolivant et le transformant en un objet sculptural.

> Grâce à la photographie, le spectateur est confronté à une image reconnaissable, mais qui propose une lecture en deux temps.
> Premièrement, le regard est global et synthétique, la photo montre le travailleur de dos avec sa charlotte.
> Deuxièmement, grâce à la taille et la qualité de l'image, une deuxième lecture plus minutieuse se crée, avec un regard fragmentaire sur les détails qui perdent le spectateur en un parcours de matières et de formes pour transformer le sujet en une forme plus sculpturale et esthétique[214].

Par l'agrandissement, le photographe propose une sorte d'allégorie de la réalité – ici en représentant l'invisibilité d'une certaine catégorie de travailleurs et travailleuses incarnée par la charlotte jetable.

1.7.5 Espaces de travail, « corps à l'ouvrage » et stratégies photographiques

1.7.5.1 Quand le corps lâche

Le Corps à l'ouvrage, permet d'amorcer cette interrogation sur la représentation du travail à partir du corps de l'ouvrier (qui comprend le visage). Nous allons nous concentrer sur le secteur secondaire, celui de l'industrie, dans lequel le corps fabrique et transforme encore la matière, et regarder les stratégies mises en place par des photographes pour dire quelque chose du travail à travers la chair.
Nous l'avons vu, par stratégie, nous entendons l'art de combiner certaines caractéristiques de la photographie pour atteindre un but, ici donc, pour rendre visible ce qu'il y a à voir dans le travail, à partir du corps. De nouveau, chaque stratégie posera cette question : qu'y a-t-il à voir du travail, finalement ? Et fera ressortir, par ailleurs, la dimension métonymique de la photographie, déjà définie. Car il s'agit bien de visible et d'invisible : nous pouvons voir le corps qui agit –

[212] Jean-Claude Moineau, « Pour une généalogie du faire photographique », [*Index* n°41], p. 3.
[213] Jean-Claude Moineau, *Idem*, p. 4.
[214] http://www.gilbertoguiza.com

l'enveloppe, mais pouvons-nous voir la force physique fournie ? l'effort ? le ressenti ? l'usure psychologique ? Pouvons-nous voir la chair ?
Merleau-Ponty nous a rappelé de nous méfier des apparences du corps, qui n'est pas juste une enveloppe : « Je suis mon corps » (et non pas « j'ai un corps »), nous nous confondons avec lui. C'est le « corps propre », le corps vécu. Ce que nous pouvons dire autrement : nous sommes au monde par notre corps - c'est le corps-sujet. Le corps est « notre ancrage dans un monde. », c'est par lui que nous habitons le monde : le corps est le lieu de cette unité, entre l'homme et le monde. Nous ne sommes pas d'un côté et de l'autre, il y aurait le monde que je perçois par mon esprit. Le corps est à la fois l'origine et l'intermédiaire (« médiateur d'un monde »). Mais le corps est aussi « sentant-senti » : nous dépassons la question du corps réduit à un objet (puisqu'il est sentant) ou du corps considéré comme sujet (puisqu'il est aussi senti). Cette synthèse sentant-senti, nous l'avons vu, Merleau-Ponty la désigne sous le terme de chair : l'homme est incarné. C'est bien cette chair qui se trouve convoquée dans le travail.
Il suffit de lire les témoignages de travailleurs et travailleuses pour le confirmer[215]. Ces récits commencent à la fin du XIXème siècle et couvrent tout le XXème siècle. Ils décrivent des activités où la chair est mobilisé dans des conditions de travail parfois effroyables : dans le bruit, la chaleur ; dans un environnement toxique ; dans des temps de travail sans pause, où s'installe la fatigue, l'usure et où le corps se blesse. Dans des conditions de travail où la chair est poussée au delà des limites, À partir de ces témoignages, l'auteur a dégagé six grands thèmes autour de relation corps/travail : Milieux (l'environnement), Gestes, Regards, Intimité, Usures et Rêves.
Le chapitre « Usures » est significatif[216]. Il y a par exemple la disproportion, entre la chair et les machines et les masses à faire bouger, ce qui nécessite des efforts intenses et répétés. Les accidents sont terribles : corps écrasés, ensevelis, chutes ou « accidents de courroie » (quand le corps est entraîné par la courroie dans la machine, dans l'industrie automobile, avec les grosses pièces plusieurs centaines de

[215] Thierry Pillon, *Idem*. Le livre a été rédigé à partir des récits et écrits des ouvriers et des mineurs parlant du travail en usine, à la mine.Thierry Pillon est un sociologue, spécialiste du travail. Dans cet ouvrage, il s'intéresse aux souffrances au travail. En dehors des sociologues, ce sont plutôt les psychiatres et psychologues qui se sont intéressés à ces questions. Claude Veil (1920-1999), psychiatre, est à l'origine d'une psychopathologie du travail en France. Il est un précurseur dans ce domaine. Comme Paul Sivadon (1907-1992), médecin-psychiatre, qui crée avec Suzanne Baumé, en 1948, l'association « l'Elan retrouvé » où ont lieu les premières consultations de psychopathologie, et comme Louis Le Guillant (1900-1968) médecin. Christophe Dejours, psychiatre, psychanalyste et psychologue, est un spécialiste du travail et de ses souffrances. Il est titulaire de la chaire de psychanalyse-santé-travail au Conservatoire national des arts et métiers. CNAM. Dans son premier livre Travail, usure mentale (1980), il défend le concept de souffrance psychique. Il fonde une nouvelle discipline au début des années 1990, la psychodynamique du travail, qui analyse les relations de plaisir et souffrance au travail et l'organisation du travail. Enfin, les travaux de Pascale Molinier, pyscho-pathologue du travail, portent aussi sur l'impact du travail.
[216] *Idem*, p.131- 164.

kilos à déplacer). Il y aussi les explosions dans l'industrie chimique, provoquant des incendies.

> Rapportés aux proportions gigantesques des machines, des objets, des outils et des matériaux manipulés par les hommes, les corps apparaissent singulièrement vulnérables, exposés aux pires dangers. Le corps de la victime garde les traces de l'accident, mais le traumatisme n'épargne pas le groupe des camarades[217].

Dans le corps, une partie est particulièrement exposée : les mains. Les doigts de la main sont écrasés, voire déchiquetés par la fraise, quand la vigilance baisse avec la répétition des gestes et la fatigue. Ensuite, il y a la fatigue, immense, liée à la durée du travail et à l'usage de la force, liée à des activités physiques poussant la chair au-delà de ses limites.

> La répétition des gestes, la continuité des machines, la fixité des corps engendrent le sentiment d'une immobilité générale qui enveloppe le temps lui-même. Attendre la pause cigarette, regarder l'horloge, accentue le sentiment de torpeur. Le travail de nuit rend plus pénible encore la survenue de cette fatigue[218].

Cette fatigue est multipliée par le travail de nuit, qui vieillit prématurément le corps. Il est difficile de trouver le repos, le mal au cœur et bouche pâteuse persistent. La fatigue nerveuse s'insinue, qui empêche le repos une fois sorti de l'usine, le travail reste en tête, dans le corps – dans la chair. Une fatigue permanente s'installe. Et avec elle, la dépression nerveuse, l'insomnie, l'alcoolisme... Le corps a lâché.

> De même qu'elle alourdit le corps, la fatigue en diminue la présence, en rétrécit les contours. […]. Vigilance et fatigue musculaire se mêlent. Dans le travail d'ajustage des bielles, dont nous avons déjà parlé, l'attention dont fait preuve Georges Navel le laisse courbaturé et « plus fatigué que d'habitude » ; pourtant ses gestes ont été limité, ses efforts demandés au « tact et la vue » plutôt qu'aux muscles. Mais c'est surtout dans les métiers répétitifs, à l'usine, que la fatigue nerveuse s'installe.[219]

Nous avons vu avec Pierre Boisard et *Le Nouvel âge du travail*, que nous pouvions auparavant reconnaître les métiers grâce à « *trois éléments caractéristiques et facilement représentables : l'habillement, l'outillage et la posture* ». Le secteur secondaire a conservé ces éléments. La tenue de travail est reconnaissable et essentielle à la protection. À partir d'artistes s'intéressant « au corps à l'ouvrage », nous reprenons la stratégie du montage et définissons deux nouvelles stratégies : la décontextualisation et la disproportion.

1.7.5.2 Le montage chez Dominique Delpoux

La série « Les Ouvriers de la Cofrablack » de Dominique Delpoux a été réalisée en 2011 au Bec d'Ambès (Gironde). Elle comprend 8 triptyques, soit 24 photographies. Chaque triptyque s'accompagne d'une légende qui indique le prénom, le nom de l'ouvrier ainsi que la date et les horaires de prise de vue. Et ce sont bien ces horaires,

---

[217] *Idem*, p.131.
[218] Thierry Pillon, *Le Corps à l'ouvrage*, *op. cit.* p. 145.
[219] *Idem*, p. 148.

très précis, qui nous intéressent (Fig. 48 et 49). C'est ainsi que pour Philippe Guenon, la première image est à 21h16, le 26/07. Sept heures et vingt-quatre minutes plus tard, à 4h40, dans la nuit, se corps est recouvert de noir. La journée de travail s'est physiquement déposée sur le corps et l'a imprégné. A 5h18, le corps a été nettoyé. Sommes-nous revenus à la première image ? Pas vraiment, la chair n'est plus la même après huit heures de travail. À quoi pense-t-il sur cette troisième photographie du triptyque ? Au travail effectué cette nuit? À rentrer chez lui ? Au photographe qui est en train de travailler devant lui ? D'autant plus qu'il n'est protégé que par une serviette nouée autour de la taille. L'espace privé s'est infiltré dans l'espace de travail : la plupart des travailleurs et travailleuses se lavent chez eux. Mais cet ouvrier, après sept heures et vingt-quatre minutes d'activités intense, ne peut pas rentrer ainsi.

Le montage instaure ici une narration sur trois différents plans : entre les images d'abord, puis entre les horaires de la légende, enfin entre les photographies et la légende. Tout d'abord, le regarde circule d'une image à l'autre. Les photographies sont frontales. L'éclairage est neutre et régulier. Il y une continuité de la lumière sur le corps, mais les arrière-plans changent : de jour, de nuit, dans le rythme des trois-huit pour faire tourner en continu l'usine. Ces tranches horaires peuvent être fixes ou changer chaque semaine. Les ouvriers posent pour la prise de vue, ce qui a deux conséquences. Les modèles ne sont pas à leur poste de travail, ils sont en dehors de la zone des hauts fourneaux, mais Dominique Delpoux a situé le cadre de prise de vue avec les bâtiments de l'usine en arrière plan. Les modèles étant éclairés au flash électronique, ils ont ôté les lunettes de sécurité.

La forme du triptyque invente son propre récit, dans ces « entre-images », dans ces frottements, dans cette relation narrative que le regardeur invente entre les images. Ce cheminement est une sorte de mise en abyme de la force métonymique de la photographie : le corps de l'ouvrier est lui-même comme une surface se recouvrant de poussière fine pour raconter la chair au travail ; pour rendre visible, en quelque sorte, le travail dans le corps — le corps qui absorbe. Nous nous mettons à imaginer l'impact sur la santé, sur le sommeil particulièrement, en particulier si chaque semaine, les horaires sont changés.

Avec la série « Les Ouvriers de la Cofrablack », Dominique Delpoux interroge les conditions de travail. Ce n'est pas une série militante, au sens où Dominique Delpoux n'endosse pas des revendications élaborées par une hiérarchie. Le montage nous invite à faire notre part de réflexion, à enclencher notre récit. Par exemple, nous pouvons remarquer le boîtier qui apparaît sur plusieurs photographies et sert à détecter les gaz toxiques : il nous indique un environnement qui pourrait devenir dangereux. Les ouvriers travaillent avec des protections : les bouchons d'oreille (environnement très bruyant ?), des lunettes (projection d'acides ?). Leur bleu de travail semble très épais en coton. Nous pouvons nous intéresser à Cofrablack, apprendre que c'est une usine pétrochimique produisant du noir de carbone et que les ouvriers côtoient des réacteurs à 2000°. Nous reconstituons leur espace de travail.

Jean Deilhes évoque, au sujet de Dominique Delpoux, l'« esthétique du neutre »[220]. Cette « esthétique du neutre » indique que Dominique Delpoux connait les limites de la capacité discursive d'une image. Sachant cela, il accompagne ses images, il aide la surface à produire de la profondeur, en utilisant la stratégie du montage.

1.7.5.3 La décontextualisation avec Cédric Martigny.

Vingt photographies noir-et-blanc qui semblent sortir d'un autre temps (Fig. 50, 51, 52, 53, 54 et 55). Les sujets photographiés portent des tenues de travail, des bottes et une charlotte jetable blanches. Le fond est noir. Ils adoptent des poses étranges. Que sont-ils en train de faire ? Ces images constituent la série « Abattoir », réalisée par Cédric Martigny en de 2013, à Montfort-Sur-Meu (entreprise La Cooperl). Le photographe propose ici la décomposition du mouvement, pour saisir un geste, mais sorti de son contexte – sans l'espace de travail, sans les animaux. C'est comme si nous traversions le temps et revenions à l'essentiel, à ce qui est à l'origine du travail dans l'abattoir.

Pour cela, Cédric Martigny a utilisé un procédé ancien, le collodion humide, qui a remplacé en 1851, l'albumine pour fixer l'émulsion sur le verre car il réagissait beaucoup plus rapidement aux rayons lumineux. Ce procédé suppose de la lenteur : le temps de pose dure quarante secondes, ce qui Figent les modèles.

Cédric Martigny raconte

> Le procédé est le plus lent et contraignant qui soit, le résultat final hasardeux et incertain. C'est donc en studio et sous des lumières artificielles que j'ai demandé aux salariés de l'entreprise de poser, en rejouant un geste de travail devenu inconscient et automatique. Aidé de nombreuses attelles soutenant bras, jambes, dos, tête….chacun devait également conserver une immobilité parfaite. Le temps d'exposition de 40 à 50 secondes ne souffrait pas le moindre souffle.

Les employés et employées de l'abattoir ne sont plus dans la gestuelle automatique de leur métier, mais dans une théâtralité. Le noir-et-blanc et la tenue couvrante accentuent cet effet théâtral. Les modèles deviennent des personnages, ils sont impressionnants et énigmatiques. C'est à nous de les resituer leur cadre de travail, l'abattoir ; de les imaginer dans un environnement fermé, avec les odeurs, les sons, le froid, les matières (entre autres, le sang), penser aux outils tranchants ; c'est à nous de les replacer dans une chaîne de travail, chacun avec son geste ; c'est à nous d'y rajouter de la couleur.

Le geste est un motif important chez Cédric Martigny. Il Figure l'apprentissage, l'exécution précise d'une tache et la répétition. Il indique le savoir-faire. Et porte la jubilation de *l'homo faber*. En le décontextualisant, le photographie l'accentue et le théâtralise. Et il capte notre attention.

> Dans le geste, le travail révèle sa part la plus cachée. Achevé, il ne donne pas accès au lent apprentissage dont il est le produit. Il laisse aussi en marge la part intuitive de connaissance des choses, des matières, des objets, des outils engagés dans sa réussite. Pour en saisir la richesse, il faut en détailler les

[220] Jean Deilhes, « Dominique Delpoux ou les visages du travail », publié le 21 juin 2016. http://imagesdutravail.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=905, consulté le 5/11/17.

> phases, les rythmes ; insister sur les échecs, autant que sur les réussites ; souligner les formes de perceptions qu'il implique. Bien que fragmentaires dans les témoignages, les descriptions de gestes, de mouvements, de dispositions sensibles portent l'enjeu d'une reconnaissance de la part de création dans le travail ouvrier[221].

1.7.5.4 La disproportion chez François Deladerrière et Nicolas Faure

Des ouvriers qui se trouvent dans un espace immense (Fig. 56 et 57), entièrement protégés (Fig. 57 et 58), plongés dans une lumière orangée et chatoyante (Fig.59). Nous sommes dans une aciérie électrique, là où l'on produit de l'acier, avec ces hauts fourneaux et cet acier liquide qui jaillit et circule. Les images sont extraites de la série « Ugine, Une Ruée Vers l'Acier [222]», réalisée en 2014, par François Deladerrière, dans l'usine Ugitech, à Ugine.

Les tenues retiennent notre attention : « Tenue aluminisée obligatoire » pouvons-nous lire sur un panneau circulaire. Elles sont impressionnantes : la veste est aluminisée (renforcée par une couche d'aluminium), la tête et les mains sont protégées avec une visière et des gants supportant les hautes températures. Nous ressentons la masse de la veste, le corps enfermé et nous essayons d'imaginer le travail dans la chaleur. Par sa taille, l'ouvrier y paraît une entité négligeable ; pourtant, le travail fourni est difficile et conséquent.

Dans ces images, l'espace de travail (l'usine) est ambivalent : il est menaçant, avec ces grosses masses qui se déplacent, la chaleur, les coulées d'acier tout en révélant une forme de beauté, avec ces volumes, les énormes convertisseurs, cette lumière incandescente, ces jets de lumière, ces tenues spectaculaires. De cette ambivalence nait cette capacité des usines sidérurgiques à fasciner le spectateur. La prise de vue avec une chambre photographique renforce cette impression, par la construction des images : harmonie des verticales, profondeur de champ, définition du grain.

Cette impression d'entité négligeable est encore plus forte avec la série « CERN » de Nicolas Faure (1997). Des immenses modules en acier qui s'encastrent, des centaines de câbles colorés… sommes-nous à l'intérieur d'un engin du futur (Fig. 60, 61, 62, 63, 64, 65 et 66)? Comme le titre de la série l'indique, nous sommes au CERN, l'Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire, dans le plus grand centre de physique des particules du monde. Il a été fondé en 1954 et se trouve situé de part et d'autre la frontière franco-suisse, près de Genève.

> Les instruments qu'utilise le CERN sont des accélérateurs et des détecteurs de particules. Les accélérateurs portent des faisceaux de particules à des énergies élevées pour les faire entrer en collision avec d'autres faisceaux ou avec des cibles fixes. Les détecteurs, eux, observent et enregistrent le résultat de ces collisions[223].

Des scientifiques et des techniques travaillent dans ce centre de recherche (Fig. 59 et 60, qui répond d'ailleurs à la Fig. 52) : « C'est comme si quelqu'un nageait

[221] Thierry Pillon, *Le Corps à l'ouvrage*, op. cit. p. 45.
[222] Commande de la Fondation Facim sur la ville et les aciéries d'Ugine en Savoie.
[223] https://home.cern/fr/about.

désorienté dans un monde de câbles, d'engrenages et de haute technologie, peignant une image impressionnante de réseaux, de données de transmission et de contrôle. » raconte Nicolas Faure. Nous pensons au film *Le Voyage fantastique* (1966) dans lequel des scientifiques américains miniaturise un sous-marin le « Proteus » avec cinq personnes à bord pour pénétrer dans le corps d'un homme dans le coma.
Dans la série de Nicolas Faure, le corps semble une entité négligeable, une particule parmi d'autres. Est-ce que le technicien sert à quelque chose ? Ou est-il une sorte d'accessoire au milieu de l'entrelacs de câbles, dans ces énormes cylindres ? que ressentons-nous lorsque nous travaillons dans un tel décor ?
Comme chez François Deladerrière, les images de Nicolas Faure sont composées avec soin, apportant une forte dimension esthétique, avec ces camaïeux de bleus et ces formes futuristes. « CERN » nous transmet avant tout le plaisir de photographier, de cadrer et de composer des images.

1.7.6 Le corps affaissé de la « ménagère »

Le corps affaissé de la ménagère s'oppose à celui de la cadre d'entreprise, qui est mince et tonique, vertical, qui va de l'avant, qui avance à grandes enjambées, qui est rapide et alerte. Il finit même par s'effacer, par être assimilé à un objet, parmi d'autres, du foyer.
Le corps domestique, c'est le corps à l'abri des regards, dans l'espace privé de l'*oikos*, du grec ancien, "maison", "cellule familiale", qui comprenait une unité familiale, allant des parents aux esclaves, et une unité agricole ou artisanale. L'espace privé, c'est l'espace « privé de » pour reprendre Hannah Arendt ; c'est l'espace des femmes, des enfants et des esclaves, privés de la possibilité d'apparaître à autrui, dans l'espace public, lequel est réservé aux hommes. "Privé" appartient donc à l'espace de la famille, où s'exerce la domination des hommes sur les femmes (et sur les enfants et les esclaves) ; où se déploie la vie biologique du corps, la vie intime et cachée. Parmi les choses qui « doivent être cachées », il y a le corps.
Une femme est nonchalamment allongée dans un fauteuil gris, une jambe est repliée sur un accoudoir, l'autre est posée sur un pouf gris assorti. La robe-tablier est remontée, nous devinons le fond de robe qui dépasse. Voilà une femme qui a le temps de lire un magazine, pendant que ses cheveux prennent du volume, sous un casque de coiffure chauffant, et tout en fumant une cigarette. Elle s'offre à nous dans une posture guère distinguée, plutôt négligée même. Au sol traînent deux magazines dont un exemplaire de *Culture and life*. L'ensemble de la scène baigne dans un camaïeu de roses : la lampe chauffante, la robe-tablier, les mules, tout est rose. Voilà la femme au foyer (*Housewife*[224]) de Duane Hanson (Fig. 67&68). Et en voilà une autre avec la panier de linge (*Woman with Laundry Basket*) : toujours affublée d'une robe-tablier (en tergal ?), avec la combinaison violette à dentelles qui dépasse et les

[224] De façon significative, *Housewife* se traduit de deux façons : ménagère et femme au foyer (*as opposed to career woman*), la femme au foyer étant assimilée à la ménagère, celle qui s'occupe du ménage et de l'entretien la maison. Le terme "ménager" n'est pas un équivalent puisqu'il désigne un homme qui administre un bien. *Robert & Collins*, Collin Publishers, Paris, S.N.L. Dictionnaire Le Robert, 1985, p. 284.

bigoudis en place sous le filet qui les tient (Fig. 69). Le corps a vieilli, il montre des signes d'affaissement, le visage est fatigué, les couleurs ont changé, vers un camaïeu de marron : c'est la *Putzfrau* (la femme de ménage). La robe-tablier est présente, ainsi que la combinaison qui dépasse. Mais nous ressentons que les gestes sont lents (Fig. 70). Heureusement, la femme, grâce aux courses, sort de chez elle ! *Supermarket Shopper* est des œuvres les plus connues du sculpteur américain (Fig. 71). Boudinée dans un *tee-shirt* rose et dans une jupe noire, cette femme pousse un chariot de supermarché bien rempli, qui lui aussi, commence à déborder… Elle porte un collier jaune, des chaussures bleues et n'a pas hésité à partir faire ses courses avec ses bigoudis en place : le mélange disgracieux des couleurs achève la scène. Cette femme âgée semble épuisée (*Seated Old Woman Shopper*, Fig. 72) : elle est assise, les yeux clôt. Tient-elle sa liste de courses dans la main droite ? Le corps est massif et les jambes écartées, dans une posture peu gracieuse (pour une femme du moins) révèlent de la cellulite. À la différence des autres modèles, elle est coiffée, sans bigoudi. Les sacs de courses sont tenues par les jambes écartées : aura-t-elle le courage de se lever et de repartir ?

Les sculptures de Hanson sont spectaculaires par leur réalisme, lequel est nourri par le soin apporté aux détails : les mules froufrou roses, la cigarette au coin de la bouche, la combinaison qui dépasse et les bigoudis sous le filet. Les femmes de Hanson répètent les mêmes activités : le nettoyage, le linge, les courses. Elles font écho aux « légions de femmes », et à leurs situations peu enviables, décrites par Simone de Beauvoir, dans ce qui demeure le texte fondamental du féminisme : *Le Deuxième sexe*.

> Des légions de femmes n'ont ainsi en partage qu'une fatigue indéfiniment recommencée au cours d'un combat qui ne comporte jamais de victoire. Même en des cas plus privilégiés, cette victoire n'est jamais définitive. Il y a peu de tâches qui s'apparentent plus que celles de la ménagère au supplice de Sisyphe ; jour après jour, il faut laver les plats, épousseter les meubles, repriser le linge qui seront à nouveau demain salis, poussiéreux, déchirés. La ménagère s'use à piétiner sur place ; elle ne fait rien : elle perpétue seulement le présent ; elle n'a pas l'impression de conquérir un Bien positif mais de lutter indéfiniment contre le mal. C'est une lutte qui se renouvelle chaque jour[225].

Avec Hanson, le bigoudi devient l'emblème de ce corps négligé (les modèles du sculpteur semblent ne jamais finaliser leur coiffure) et du « supplice de Sisyphe » évoqué par Simone de Beauvoir. Comme le ménage, comme le linge, comme les courses, la mise en plis, aidée des bigoudis pour avoir une chevelure ondoyante, est provisoire ; elle se défait dans la journée et doit être reproduite chaque jour. Les femmes de Hanson montrent leur usure, leur lassitude. Leurs tenues sont négligées, les corps s'épaississent, s'affaissent, s'avachissent[226]. Tel est le destin des femmes

[225] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe. II L'Expérience vécue*. Paris, Gallimard, 1949, p. 235.

[226] Les tenues de ménage et les tenues de bricolage (ou de jardinage) ne sont pas équivalentes. La tenue de bricolage doit être résistante ou alors sacrifiable@: plus négligé,

qui s'activent dans l'ombre, dans l'espace privé – privées de lumière, privées de reconnaissance, privées d'interactions sociales. Il semble nous décrire cette fameuse ménagère de moins de 50 ans, cible du marketing. Plongée dans l'ennui de ses tâches répétitives, elle regarde en même temps la télévision. Après 20, 30 ans de ménage, de linge étendu et de courses, elle a perdu tout attrait : son corps n'est plus svelte, n'est plus tonique, n'est plus sexuel.

Les femmes de Cindy Sherman sont plus ambivalentes. Nous rencontrons la jeune épouse, la jeune mère : elle pense vivre quelque chose d'exceptionnel, d'unique, Elle est fière de son foyer, de son mari, de ses enfants.

Une jeune femme en tenue d'intérieur bien que portant des talons avec un tablier et un foulard sur la tête est bien plantée sur ses jambes, le bras gauche replié et la main posée sur la hanche donnant une allure affirmée (Fig. 73). En tenue de ville, grandes bottes et manteau posé sur les épaules, au retour de courses, l'expression du visage montre de la contrariété : le sac de courses en papier est déchiré et à même le sol (Fig. 74). Allongée en travers du lit, en robe et collier de perles, une jeune femme tient un mouchoir à la main : première dispute ? Il a appelé pour dire qu'il rentrerait tard ? Ou il a critiqué le dîner ? (Fig.75). Il existe des dizaines de photographies-fictions dans lesquelles Cindy Sherman se métamorphose ainsi. Sortis tout droit d'un roman-photo ou d'un magazine pour *superwoman* ou d'un vœux film ou encore d'une revue spécialisée pour hommes, tous ces clichés présentent les différents rôles stéréotypés de la femme actuelle. Adoptant une fausse innocence et à travers la mise-en-scène, cette célèbre artiste américaine se moque de l'image de la femme produite par la culture de masse, à travers les *medias*. Et elle le fait en utilisant le support qui est justement celui par lequel se construisent ces stéréotypes : l'image photographique. Mais l'impact de ses images est déclenché par la rencontre de la réalité et de la caricature. Ces photographies semblent *a priori* contenir une dimension satirique et pourtant, nous devons finir par l'admettre, ces femmes semblent plus "vraies que nature". Sherman révèle la capacité de la réalité à nous absorber au point de nous faire tenir des rôles qui peuvent prendre une apparence presque caricaturale. Cette femme plantée sur ses talons est-elle fière de ses capacités à tenir son foyer ?

Judy Dater joue aussi avec les stéréotypes. L'aspect grotesque des femmes qu'elle met en scène exprime de la dérision. À la différence de Shermann qui, à l'aide de quelques objets (un tablier ou une télécommande) plante un décor quotidien, elle utilise toujours le même dispositif : un fond uni, dont la couleur est différente pour chaque prise de vue, encadrée par des rideaux. En décontextualisant ainsi le personnage qu'elle va jouer, elle évacue le particulier pour atteindre au général : chacune de ces femmes Figure un type – un stéréotype, mais qui tiendrait mal son rôle. *Ms Clingfree* (Fig. 76) ne semble pas une bonne ménagère. Elle semble débordée et sa tenue ne semble pas adaptée à des tâches de nettoyage : la jupe est

---

moins fragile que l'on peut tacher. En même temps il y a un plaisir à être fagoté n'importe comment.

très courte et laisse deviner la culotte. *Ms Clingfree*, une *Wonder Woman* de pacotille ? Avec *Eating* (Fig. 77), le personnage porte une chemise de nuit de satin et une perruque qui miroite, assortie. Une femme célibataire qui compense avec la nourriture ?

Comme Ladermann, Sherman et Dater sont dans la mouvance de cet art féministe qui s'est développé dans les années 70 et 80. Elles dénoncent, entre autres, le cadre artificiel dans lequel se met en place le rôle de l'homme et de la femme, et la pression qui s'exerce sur les femmes. Par ailleurs, elles soulèvent, chacune à leur façon, la question de l'autoportrait.

Autoportrait, portrait de soi-même ? Avec Sherman se pose tout d'abord le problème de sa propre apparence puisqu'elle se transforme tellement que nous la reconnaissons à peine, comme si ce qu'elle était importait peu, comme si ce qu'elle était – en tant que sujet – s'était effacé, pour reprendre l'analyse de Dominique Baqué[227]. La métamorphose n'apparaît ici ni un moyen de se dissimuler – de cacher ce qu'elle est –, ni une manière de montrer les multiples facettes de ce qu'elle est. Plus simplement, et l'artiste l'a souvent répété, elle s'utilise par facilité : la réalisation de ses images impliquerait de la part d'un modèle une trop grande disponibilité.

Avec Dater, la frontière entre l'autoportrait considéré comme un but – une image de soi – ou comme un moyen, est plus ténue. Cependant, comme l'écrit Pierre Borhan, « Judy Dater s'interrogerait autant, souffrirait autant si elle était un homme. Car un homme doit lui aussi répondre à des attentes ridicules, accomplir des tâches grotesques, déshonorantes. Personne n'échappe aux mythes. »[228]. En cela, la photographe s'utilise parce qu'elle est une femme et qu'elle peut donc prêter son corps pour mettre en scène les stéréotypes féminins qu'elle dénonce, comme la ménagère hystérique (Fig. 76) ou la boulimique (Fig. 77).

Toutefois, ce qu'élabore Sherman depuis les années 70 (séries *Film Still*, *History Portraits*), en brouillant ainsi son apparence, c'est une réflexion sur la question du sujet, et plus précisément, sur la constitution du sujet : « ce qui s'énonce chez Sherman, c'est qu'il n'est pas de "moi", tout au plus des fictions du moi. Point d'identité personnelle non plus, mais une sorte d'identité collective dans laquelle chacun(e) puiserait, comme dans un réservoir de gestes, d'attitudes, d'affects aux potentialités finies.[229]» La photographie devient alors le moyen de "puiser dans le réservoir", de décliner cette identité collective pour se constituer une galerie de faux autoportraits et montrer que le "sujet Sherman" n'est qu'une supercherie. Comme l'attribution des tâches domestiques ou les activités de soin aux femmes ?

Le corps domestique est le négatif du corps social de la femme – de celui qui rencontre les autres, qui est bien arrangé et qui porte les valeurs du travail (énergie, persévérance, communication). Les corps de Duane Hanson s'opposent aux corps en

---

[227] Dominique Baqué, « La Photographie au risque de l'art », in *1989*, Paris, Éditions du regard, 1995, pp.332-333.

[228] Pierre Borhan, « Dater. La condition de femme. », *Clichés*, n°20, septembre 1985, p. 24.

[229] Dominique Baqué, *Idem*, p.332.

mouvement, plein d'allant, se rendant à leur bureau ; ceux de Valérie Jouve, avec « Les Sorties de bureaux » (1998-2002), ou ceux de Vincent Debannes, avec la série « Les Troupes de la Défense, quartier de la Défense » (2004)[230].

1.7.7 La visibilité du visage, pour résister, avec richard Forestier

La série « Le travail dévisagé[231] » de Richard Forestier comprend 72 photographies couleur. Le titre de la série indique clairement son contenu : des visages de travailleurs, pris en gros plan, à hauteur d'œil. Mais de quels travailleurs s'agit-il ? Ces visages nous regardent autant que nous les regardons, ils nous captent et nous donnent envie d'en savoir plus : qui sont-ils ? d'où viennent-ils, qu'ont-ils en commun ?

Lors de l'exposition de la série à la Maison des Métallos, à Paris, en 2016, les photographies étaient accompagnées d'une création sonore du trio Blunk (Juliette Lacroix, Jean-Philippe Tomasini et Fred Jouveaux). C'est ce dispositif image / son qui nous intéresse[232].

Nous avons vu avec Marie José Mondzain que l'image n'existe pas seule et qu'il faut en faire l'examen, c'est-à-dire y ajouter quelque chose : un savoir, une recherche, un contexte. Le célèbre photographe américain Walker Evans (1903-1975) pensait que les photographies devaient parler d'elles-mêmes (« *speak by themselves* »), sinon le photographe avait échoué. Qu'entendait-il par la ? Qu'une image pouvait exister seule et se suffire de son statut de surface ? Ou qu'une image réussie était celle qui savait convoquer le contexte adéquat ? *Let us Now Praise Famous Men : Three tenant Families* (1941), édité en français, en 1972, sous le titre *Louons maintenant les grands hommes*, comprend des textes de l'écrivain américain James Agee (1909-1955) et de Walker Evans, et demeure un ouvrage de référence pour réfléchir à la forme à donner au récit documentaire.

1.7.7.1 La nudité du visage

La série des 72 portraits photographiques est plutôt classique. Les modèles ont posé, ce sont des images qui ont pris du temps pour se faire. Le cadrage est en gros plan, sur un fond noir. Les visages ressortent avec précision, nous distinguons leurs traits marqués – il est difficile de leur donner un âge. La plupart d'entre eux regardent vers le photographe (était-ce une consigne au moment de la prise de vue ?) et proposent une palette subtile d'expressions, allant de la neutralité jusque vers l'inquiétude, en passant par l'interrogation. Un portrait est différent (le haut du pull est noir avec deux rayures bleues), le regard est de côté et la bouche esquisse un sourire. Nous aimons regarder ces visages.

---

[230] Série consultable sur le site de l'artiste : http://www.vincentdebanne.fr/ladefense/defense.htm, ainsi que dans le catalogue *Paysages français. Une aventure photographique 1984-2017*, (sous la direction de Raphaële Bertho et Héloïse Conésa), Paris, BnF Éditions, 2017, p. 77-79.

[231] La série est visible sur le site du photographe : https://richardforestier.com/le-travail-dvisag-working-disFigured.

[232] La série a aussi été montrée à Clermont-Ferrand en 2017, lors des Sténopédies, mais nous ne savons pas si le dispositif image / son y a été reproduit.

> Il y a d'abord la droiture même du visage ; son exposition droite, sans défense. La peau du visage est celle qui reste la plus nue, la plus dénuée. La plus nue, bien que d'une nudité décente. La plus dénuée aussi : il y a dans le visage une pauvreté essentielle ; la preuve en est qu'on essaie de masquer cette pauvreté en se donnant des poses, une contenance. Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer. […]
> Le visage est signification, et signification sans contexte. […]. Ici, au contraire, le visage est sens à lui tout seul. Toi, c'est toi. […].
> Le visage parle. Il parle, en ceci que c'est lui qui rend possible et commence tout discours[233].

Nous devons au philosophe Emmanuel Lévinas parmi les plus belles pages sur le visage. Le visage occupe, chez l'auteur de *Éthique et infini*, une place centrale dans la relation à autrui. Le visage est pudiquement nu, à cause de sa pauvreté. Il est pauvre parce que déjà nu ; pour l'enrichir, il faut l'habiller de "poses" et l'emplir d'une "contenance". En même temps, il est immédiatement sens, de lui-même. C'est avec son visage qu'autrui apparaît et se livre entièrement. La peau du visage est celle qui est visible. Le visage appelle l'échange. En quelque sorte, il cristallise l'humain : il exprime, il séduit, il repousse, il se modifie, il vieillit, il "pense". Pauvre et vulnérable, le visage s'expose à autrui, il devient ce que l'autre en fait : notre visage échappe à notre propre regard, mais il est présent dans le regard de l'autre.

Ces visages existent pour nous maintenant : ils sont devenus importants. Ces travailleurs nous ont livré leur visage ; par ce geste, ils se sont confiés à nous. Et ce geste est précieux car, en demeurant ainsi visibles, par la photographie, par le son, ils dépassent leur propre existence pour entrer dans la nôtre.

1.7.7.2 La force de la déambulation

La création sonore de Blunk combine une musique électronique, aux sonorités industrielles, et la parole des ouvriers. Le récit des ouvriers se présente sous la forme de fragments qui racontent les accidents, les maladies professionnelles liées aux conditions de travail et au goudron avalé (cancer de la gorge, des poumons et surtout de la vessie). Le corps apparaît dans ces paroles, il vient dire la dureté du travail et la souffrance des corps.

La partie sonore déploie sa propre originalité, elle existe en dehors des images, elle pourrait être exposée en dehors de la série photographique. En effet, il s'agit d'une création, composée de divers matériaux sonores, tirés de l'univers de l'industrie. Même s'il s'agit de témoignages sonores des ouvriers dont les portraits sont exposés, ce ne sont pas des entretiens exhaustifs rapportant une série de questions et de réponses. Le récit des ouvriers se fait sous la forme fragmentaire : nous pouvons, ou non, reconstituer les fragments ; nous pouvons, ou non, les associer à certains visages. La création de Blunk nous rapproche de la dimension poétique proposée par la forme radiophonique, au sens où René Char évoquait la poésie : « Un poète doit laisser des traces de son passage, non des preuves. Seules les traces font rêver. » Une

[233] Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 80-82.

trace est légère et fragile, c'est une invitation, là où une preuve est définitive. La partie sonore nous imprègne, et à partir de cette imprégnation, nous imaginons ces vies au travail : elle fonctionne comme une ouverture – comme une trace. En cela, elle se distingue complètement d'un texte (ou d'une légende) explicatif, qui au contraire encadre la compréhension – comme une preuve.
Le dispositif image / son nous plonge dans un environnement sensible. Le son ajoute un niveau sensoriel (l'ouïe) à la vue. Il construit un espace propice à la déambulation : il nous accueille et nous retient. C'est la force de ce dispositif. C'est grâce à lui que ces 72 ouvriers résistent en demeurant visibles. Ils font partie des 251 ouvriers licenciés en 2001, après la fermeture de l'usine Péchiney de Marignac, qui produisait entre autres du magnésium. C'est toute la vallée de la Pique qui vivait des activités de cette usine. Le magnésium est un explosif très puissant et les conditions de travail étaient difficiles (travail jour et nuit avec le trois-huit) et très dangereuses : proximité de substances nocives, électrocutions, chutes mortelles, asphyxie des poumons et cancers. Les ouvriers sont photographiés sur un fond noir ; noir comme le goudron qu'ils avalaient ; noir pour décrire cet environnement de travail amianté ; noir pour dire, aussi, qu'avec la fermeture de l'usine, leur espace de travail a disparu.

1.8 Révéler les processus, propositions d'artistes

1.8.1 Sara Ouhaddou ou la stratégie de l'entremêlement

Dans son exposition *On en est arrivé là*[234], Sara Ouhaddou déploie une stratégie de l'entremêlement : entremêlement des matériaux et entremêlement des savoir-faire. Elle présente entre autres des œuvres extraites d'un projet « Woven/Unwoven » (« Tissé, non tissé », traduction personnelle) développé sur plusieurs années.
Une longue bande noire, qui se révèle être du caoutchouc lorsque nous nous rapprochons, est brodée de fil rouge (Fig. 78). La beauté de l'œuvre provient du contraste entre la rugosité du caoutchouc noir et la finesse du tissage rouge, lequel retient notre attention : les fils, qui relient les formes tissées et qui devraient être à l'arrière du tissu, sont apparents (Fig. 79). Nous voyons sur le même plan le résultat du tissage (la partie visible du tissu) et le cheminement du travail (l'arrière du tissu) : cela crée une délicate carte. Sur trois autres œuvres (Fig. 80, 81 et 82), le même procédé est appliqué et produit des sortes de constellations : l'artiste a fait broder des motifs simples.
Pour ce projet, Sara Ouhaddou a récupéré des bandes de caoutchouc, sur les marchés le long de la route de Targa. Le caoutchouc a été ensuite nettoyé et poli, puis brodé par des artisans de la région de Tétouan, dans le nord du Maroc. Ainsi se trouve entremêlés les matériaux : le caoutchouc, façonné par la machine et recyclé, le fil rouge qui sert à la broderie. Il y a aussi un entremêlement des savoir-faire. La broderie du caoutchouc a nécessité la fabrication d'aiguilles spécifiques, amenées

[234] Sara Ouhaddou, *On en est arrivé là*, galerie Polaris (Paris), du 11/03 au 18/04/17.

par l'artiste. La commande de l'artiste a modifié la technique utilisée par les tisserands marocains. Les pièces exposées dans la galerie portent avec elles cette collaboration qui s'est épanouie dans le Haut Atlas.
Cette stratégie de l'entremêlement est aussi à l'œuvre dans un autre projet mené par Sara Ouhaddou, *WE ARE MAD'IN MEDIN*[235]. MADINMEDIN est le nom de la marque qui rassemble tous ceux qui participent à ce projet et dont la vocation est de développer des collaborations artistiques à partir de l'artisanat. À partir d'ateliers nomades, l'artiste collabore avec des artisans marocains dont le savoir-faire et le mode de vie, souvent très anciens, sont menacés de disparition par la fabrication industrielle, à faible coût, possible grâce à la mondialisation. Il ne s'agit pas ici de chercher à sauver ces savoir-faire tels quels, mais à les faire évoluer, par une longue collaboration, pouvant prendre plusieurs mois ou plusieurs années, chacun – l'artiste comme les artisans – évoluant dans cet échange.

1.8.2 La collaboration, la participation et la sous-traitance

Le design comme l'architecture sont générateurs de processus et de méthodes de travail. C'est la logique du *bottom/up*. D'un point de vue général, le design élabore des formes – des solutions – qui relèvent de l'usage : « Le fait d'appliquer, de faire agir (un objet, une matière), pour obtenir un effet qui satisfasse un besoin, que cet objet, cette matière subsiste. [236]» De faire agir un objet, une matière, un processus aussi, dans le domaine du *management*, par exemple, pour satisfaire les utilisateurs. De manière concrète, le design, comme l'architecture, implique un travail en équipe et une organisation sous forme de projet. C'est cela que nous transmettent les designers et les architectes : une autre façon de penser en proposant des formes qui épousent et enrichissent la réalité. Pour cela, il faut partir du terrain, comprendre l'environnement, puis remonter vers la conception et la réalisation. Le *design thinking* désigne cette méthode de travail. Elle innerve le *management*, par exemple, qui au travers de laboratoires internes d'innovation collaborative, dans les entreprises qui en ont mis en place et qui expérimentent l'intelligence collective, et d'autres manières de travailler ensemble.

1.8.3 L'exposition, révélatrice des processus de travail

Trois expositions récentes, *Tout corps d'état* de Jean Denant (Le Portique, espace d'art contemporain, le Havre, 2013), de *Anywhere, anywhere out of the world*, de Philippe Parreno, (Palais de Tokyo, Paris, 2013) et de *Défense Yokohama*, Marie Reinert, (FRAC Paca, 2014-2015), nous révèlent les processus de travail de Jean Denant, Philippe Parreno et Marie Reinert. Pour ces trois artistes, l'exposition est bien plus qu'une simple mise en vitrine d'œuvres déjà créées ou fabriquées. L'espace d'exposition devient le lieu des processus, une sorte d'architecture réelle, concrète et métaphorique : nous sommes dans l'œuvre. Avec ces trois artistes,

[235] Voir le site de l'artiste : http://saraouhaddou.com/we-are-madinmedin/.
[236] *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 2053.

l'exposition devient un modèle économique de production pour les artistes et apparait comme métaphore de l'architecture.

1.8.3.1 L'exposition comme modèle économique de production pour les artistes

1.8.3.1.1 Sur la production

Qu'est-ce qu'une exposition ? ou bien, qu'est-ce que fabriquent les artistes ? L'exposition est un moment décisif pour l'artiste, tout autant parce qu'il se confronte aux regards des autres – il s'expose, il prend un risque, que parce que l'exposition est l'occasion de produire des œuvres. En effet, les lieux d'exposition (les centres d'art, les musées et certaines galeries) disposent d'un financement et d'une équipe technique, qui permettent la réalisation d'une partie des œuvres, leur mise en forme ou en espace. Plusieurs configurations coexistent. Certains artistes conçoivent des œuvres nécessitant des savoir-faire qu'ils ne possèdent pas eux-mêmes : ils doivent sous-traiter. Certaines œuvres ont été imaginées dans un format irréalisable en atelier, mais possible dans un lieu d'exposition. D'autres sont fragiles ou éphémères et dureront uniquement le temps de l'exposition. C'est pourquoi l'exposition est un moment important de production, au sens économique : « La production est à la fois une activité consistant à créer des biens en combinant des ressources et le résultat de cette activité (la production d'un bien, la production des entreprises, etc.). [237]» L'exposition dans ce type de lieux devient le seul moyen de produire ses œuvres, c'est-à-dire le seul moyen de financer la réalisation de grosses pièces, par exemple. Ce que Jérôme Glicenstein, constate lorsqu'il s'interroge sur le rôle des commissaires d'exposition (quel est le statut du commissaire d'exposition ? est-il tout autant l'auteur de l'exposition que l'artiste ?) « que de moins en moins d'artistes produisent leurs œuvres indépendamment d'un contexte d'exposition donnée. [238]»

1.8.3.1.2 La dimension collective de la production

L'exposition *Anywhere, anywhere out of the world* de Philippe Parreno au Palais de Tokyo peut servir de paradigme. L'artiste a transformé les 22 000 m^2 en un immense organisme vivant, un espace expérimental et automate : l'exposition est l'acte de création, l'exposition est l'œuvre d'art. La visite est une véritable expérimentation de l'espace et du temps, ainsi qu'une expérience poétique révélée particulièrement par la musique et les lumières, qui disparaît avec la fin de l'exposition. Ce que raconte autrement Jean de Loisy : « On rentre dans le ventre d'une machine. » En dehors de l'artiste, elle a mobilisé une succession d'intervenants.

Tout d'abord, il y a les commissaires d'exposition, Jean de Loisy et Mounia Mekouar qui précisent que l'exposition, ici, n'est pas un *display* – une mise à

---

[237] Marc PÉNIN, « PRODUCTION, économie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 mars 2015. URL : http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/production-economie/

[238] Jérome Glicenstein, *L'Art : une histoire d'exposition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 64.

l'étalage de marchandises[239], qu'elle n'est pas une simple répartition des œuvres dans l'espace, mais bien une façon d'habiter l'espace. Ensuite, il y a l'équipe du studio Philippe Parreno, en particulier Marie Auvity, la directrice et Aurélien Veyrat, *designer*. Randall Peacock (*set designer*), Nicolas Becker (*designer* son) et Djengo Hartlapp (ingénieur du son) ont complété l'équipe pour la mise en forme sonore. Enfin, Philippe Parreno a fait appel à ABAQUEPLAST[240], une pme située à Stains et spécialisée dans le plexiglas. Cette entreprise réalisera toutes les pièces en plexiglas, dont les prises qui sont aussi transparentes (Fig. 83). L'équipe d'exposition se rapproche dans sa forme et la variété des intervenants d'une équipe de tournage de films : l'artiste pourrait en élaborer un générique semblable à celui qui défile à la fin d'un film.

Toute la pratique de l'artiste français porte cette dimension collective de la production. Il a besoin des compétences des autres. Il a par exemple collaboré plusieurs fois avec le CIRVA (Centre International de recherche et les Arts) en 1996-1997 et en 2000[241]. De nombreuses pièces ont mises au point ou réalisées au CIRVA : lampe de bureau, mégaphone, seau, pelle, râteau, château de sable, poignée de porte et empreinte de pas ont servi pour l'exposition à la Galerie Air de Paris, en 1997.

Qu'a-t-il fabriqué directement lui-même ? Ou plutôt a-t-il fabriqué un objet de bout en bout ? Ces questions n'ont pas pour objet de donner plus de la valeur à ce que nous faisons nous-même, mais elles indiquent de nouvelles modalités pour l'artiste, lequel devient un commanditaire, un maître d'ouvrage, un superviseur et un coordonnateur – un architecte ?

1.8.3.2 L'exposition comme métaphore de l'architecture : une architecture mentale.

Reprenons les trois expositions : *Tout corps d'état* de Jean Denant, de *Anywhere, anywhere out of the world* de Philippe Parreno et *Défense Yokohama*, Marie Reinert. Pour ces artistes, l'exposition est un projet, la mise en espace des processus à l'œuvre dans l'élaboration de leur travail artistique, c'est-à-dire l'élaboration d'un dispositif spatial qui révèle ce qui compose leur pratique artistique.

Nous l'avons vu, il ne s'agit pas pour eux de remplir un espace limité (un centre d'art, un musée et une galerie) avec des œuvres-vitrines devant lesquelles le visiteur passe, mais bien de transformer l'espace, de le recomposer, pour que la visite soit de l'ordre de l'expérience totale, dans un moment qui va disparaître – là, maintenant.

---

[239] Voir *Robert & Collins*, Collin Publishers, Paris, S.N.L. Dictionnaire Le Robert, 1985, p. 159.

[240] Sur le site d'ABAQUEPLAST (https://abaqueplast.fr), nous pouvons lire que « parallèlement à son activité de distribution, ABAQUEPLAST réalise sur demande des produits hors standards d'une très grande qualité de fabrication et d'assemblage. Et réalise sur plans toutes pièces usinées, pliées, formées, thermoformées, collées, soudées, en petite et moyenne série, ou modèle unique ».

[241] https://www.cirva.fr/artiste/philippe-parreno/

1.8.3.2.1 Révéler les *process*

Pour cela, il s'agit de révéler les processus, de rendre visible l'invisible du travail artistique. Cela passe par concevoir l'exposition comme un projet et comme un chantier.

Un *process* est un terme industriel, il désigne l'ensemble des étapes ou transformations nécessaires à la fabrication d'un produit. Il peut être manuel, mécanisé voire complètement automatisé. Plus révélateur, il est généralement spécifique à chaque entreprise et couvert par le secret de fabrication.

Philippe Parreno, nous l'avons, envisage la création artistique comme un processus, comme la mise en forme des opérations, plutôt que la monstration d'objets finis. D'une certaine façon, il n'expose jamais puisqu'il ne déploie jamais des œuvres-vitrines devant lesquelles le visiteur passe ; puisqu'il transforme l'espace tout entier, l'espace l'objet expérimenté. L'exposition au Palais de Tokyo est véritable relecture de l'espace Il lui a fallu une année pour imaginer l'exposition sous forme de maquettes en 3 D. Puis la mise en place au Palais de Tokyo a pris deux mois et a consisté en un vrai chantier : des pierres ont été arrachées sur la façade, des panneaux flottants ont été rajoutés, etc.

Pour Marie Reinert, cette révélation est différente, elle passe par l'exposition des outils ou des objets qui vont servir dans d'autres pièces ou dans les installations ou vidéos et qui ont souvent nécessité des collaborations (Fig. 87 et 88). Le titre de son exposition est significatif : *Défense Yokohama* : il évoque les objets et l'univers maritime. Dans la présentation de l'exposition, nous apprenons que, « Incontournable dans une ville portuaire, une défense Yokohama est un énorme pneumatique qui atténue les chocs entre les navires et les quais. En prenant pour titre le nom de cet amortisseur, l'exposition se place d'emblée sous le signe d'un objet énigmatique dont la carapace noire et massive évoque une architecture futuriste. »

Jean Denant, de son côté, joue avec la modularité. Ses murs-tableaux existent doublement : à la fois comme objets finis et comme modulateurs d'espace. Le titre de son exposition est révélateur, aussi : *Tout corps d'état*. Il fait ici une référence directe aux chantiers et à la construction, désignant la totalité des corps de métiers du bâtiment. C'est l'image du chantier qui porte la façon de travailler de l'artiste.

1.8.3.2.2 Multiplier les médiums pour ouvrir l'espace

Philippe Parreno, Jean Denant et Marie Reinert ont des pratiques protéiformes, ils combinent de nombreux médiums. Ils installent du son, des écrans et des lumières, ce qui a pour effet d'ouvrir l'espace et de multiplier les dimensions (Fig. 84, 85 et 86). Ils recomposent entièrement l'espace : la visite de l'exposition n'est plus cheminement rapide devant les œuvres, incluant la lecture des cartels, mais implique une vraie durée[242]. Cette ouverture de l'espace mobilise le corps.

Défense Yokohama rassemble des films et des objets qui placent le corps au centre des performances menées par Marie Reinert. Son propre corps construit l'espace,

[242] La visite complète de l'exposition de Marie Reinert nécessitait plus de quatre heures, une programmation de films d'entreprises complétant l'exposition.

comme dans la vidéo *Bull & bear*. Équipée d'une caméra embarque, elle suit une boussole[243] dont le nord magnétique réagit au cours de l'Euro/Dollar grâce à un circuit de connexion wifi (Fig. 89 à 98). Ce dispositif crée des déplacements hasardeux. L'artiste (et nous, avec elle) se heurte à un porte-manteau ou à quelqu'un, ouvre des portes et entre dans des réunions des employés de la Dutch National Bank à Amsterdam, où elle n'est pas toujours la bienvenue (et nous, non plus). La boussole Captain Subzero est d'ailleurs exposée avec les Outils (Fig. 99).

> On peut suggérer la présence du corps derrière la caméra par des outils adaptés à celui-ci. Je fabrique des objets pour mes traversées en reproduisant une déclinaison de ma mesure et en détournant l'unité universelle. Tout ce que je crée doit avoir un sens utilitaire[244].

Nous circulons beaucoup avec Marie Reinert et l'espace se construit aussi grâce cette circulation. Nous montons par exemple à bord d'un roulier, entre Marseille et Alger, (*Roll On Roll Off*, 2008-2010, Fig. 100). Nous tangons avec cette chaise qui tourne au grès du mouvement du bateau. Nous suivons des traces dans la rue (Sur tes traces, 2001, Fig. 101 et 102) : l'artiste emploie une machine de traçage utilisée dans ses stades de football pour retracer le passage aléatoire des piétons.
Pour Jean Denant, le corps est aussi au centre de l'espace et du travail. Il apparaît dès le titre de son exposition, pour faire référence au vocabulaire de la construction et indiquer une peinture physique, à l'échelle du corps, comme la pratique le peintre en bâtiment. S'agit-il d'une exposition de peintures ? Pas exactement. *Tout corps d'état* se présente comme une mise-en-abyme de la construction (Fig. 103 et 104). Il utilise des plaques de plâtre dont nous percevons l'épaisseur sur le côté et qui conservent par endroits leur aspect brut. Les peintures montrent des bâtiments inachevés et servent aussi de parois pour moduler l'espace. Nous sommes au cœur d'un chantier, réel comme abstrait. L'exposition montre les gestes de l'artiste et révèle les érosions, les incertitudes du cours de l'existence – la vie est semblable à un chantier, notre corps, par le travail, est au centre de cette construction.

1.9 L'architecture comme matrice des processus de travail (1)

La série « Laboratoires (1) », réalisée en 2017, interroge le travail du chercheur scientifique, interprété par le travail de l'architecte[245]. Elle met en forme la rencontre de trois imaginaires : celui du chercheur, celui de l'architecte et celui du photographe. Elle est composée de deux ensembles photographiques. Dans la version tirée sur papier, les surfaces extérieures sont en grand format, tandis que les espaces intérieurs sont des assemblages de petits formats. Une création sonore, faisant entendre le récit des architectes et une composition musicale[246], dialogue avec les images. Dans la version projetée, les deux ensembles sont projetés sous la

[243] La boussole utilisée et nommée Captain Subzero a été conçue avec Guillaume Stagnaro.
[244] Propos de Marie Reinert, disponibles sur le fascicule « Outils » distribué lors de l'exposition.
[245] Caroline Bach, série « Laboratoires (1) », Clermont-Ferrand, 2017.
[246] La création sonore a été conçue par Magali Traversini.

forme de diptyques, la création sonore répondant à la projection. Le dispositif d'exposition de la série est conçu comme un environnement sonore dans lequel le récit des architectes vient construire la profondeur à partir de la surface des images.
Sur un des grands formats, une façade noire et dorée, au premier plan, contraste avec le bâti blanc des anciens bâtiments (Fig. 105). En arrière-plan, des rectangles grillagés dorés, gris ou argentés disparaissent dans la lumière. Sur un autre grand format, ce qui constitue une extension à l'ancien bâtiment, baigne dans une lumière chaude ce qui fait ressortir les matériaux (Fig. 106). A l'intérieur, les bureaux communiquent avec les laboratoires créant une continuité dans les espaces. Des longs couloirs, nous pouvons regarder à l'intérieur des espaces de travers à travers des ouvertures ovales (pour les laboratoires) ou rondes (pour les bureaux). Nous nous trouvons à Clermont-Ferrand, dans le CRBC (Fig. 107, 108, 109, 110, 111 et 112).

1.9.1 L'historique du chantier

Livré en juin 2017 par Périphériques - Anne-Françoise Jumeau Architectes, le Centre de recherche bioclinique (CRBC) est situé sur le site de la Faculté de médecine de Clermont-Ferrand. Ce bâtiment reconnaissable à ses quatre grandes lettres dorées et à sa façade qui miroite, accueille les chercheurs du GReD laboratoire de recherche en Génétique, Reproduction, et Développement.
Engagée dès 2013, la fusion des deux universités clermontoises, l'Université d'Auvergne (UDA) et l'Université Blaise Pascal (UBP), dans l'Université Clermont Auvergne (UCA), devient effective en janvier 2017. Le regroupement concerne aussi les instituts de recherche et il avait été prévu dès 2013 que les équipes administratives et scientifiques des laboratoires de l'Inserm (ex-UDA) et celles du CNRS (ex-UBP) soient réunis dans un nouveau Centre de recherche de bio clinique (CRBC). Le bâtiment retenu pour accueillir le nouveau centre, situé sur le site Dunant de l'UDA et abritant auparavant des salles de cours, fait donc l'objet d'une opération lourde de réhabilitation et d'agrandissement. Celle-ci débute, en 2013, avec l'organisation d'un concours remporté, en septembre de la même année, par Périphériques[247].

[247] Comment inventer le travail à plusieurs ? Ou plutôt, comment relever le défi du travail à plusieurs ? C'est à ces questions que tentent de répondre les architectes de Périphériques. Cet échange entre plusieurs agences d'architectes fonctionne depuis plus de vingt ans. Au départ, en 1995, il y a une association de trois couples d'architectes : Dominique Jakob et Brendan MacFarlane (qui quitteront le groupe en 1999), Anne-Françoise Jumeau et Louis Paillard, David Trottin et Emmanuelle Marin. À partir de 1997 émerge la volonté de faire de l'architecture ensemble, chacun apportant ses différences, selon des modalités très variables pouvant aller jusqu'à une conception architecturale collective. « Depuis 20 ans, le groupe Périphériques est une structure évolutive qui explore la production et la diffusion de l'architecture. Périphériques est un groupement qui permet de réunir deux agences d'une dizaine de personnes, Marin+Trottin Architectes d'une part et Anne-Françoise Jumeau Architectes, d'autre part, qui individuellement ou ensemble, proposent une création basée sur la négociation, le partage des idées et la pluridisciplinarité des activités. Périphériques

Les architectes Maud Armagnac et Stéphane Razafindralambo de l'équipe d'Anne-Françoise Jumeau Architectes pilotent l'équipe-projet et sont accompagnés par le bureau d'études Egis et l'acousticien Poetz et associés. Les travaux démarrent en décembre 2014, le bâtiment est livré en juin 2017.
L'organisation du chantier est rendue compliquée par trois contraintes particulières. La première est la localisation du site, proche du CHU de Clermont Ferrand dont l'héliport génère un important trafic d'aéronefs. La deuxième est due aux incertitudes de la rénovation. Ainsi, la livraison des amphithéâtres, prévue pour la rentrée universitaire d'octobre 2016, sera décalée de trois mois à cause de retards pris dans les opérations de démolition et de désamiantage. Des espaces à risques ont donc dû être protégés du fait du passage des étudiants à proximité des zones de travaux. Une troisième contrainte provient de la multiplicité des systèmes de transmission et des réseaux de communication entre les laboratoires.
Au rez-de-chaussée du CRBC se trouvent deux amphithéâtres, des salles de réunion et une salle de détente. Au premier étage a été aménagé un hôtel d'entreprises (où est installée pour l'instant une société de biotechnologie, startup blueDNAcompanion). Les quatre autres étages abritent le GReD, unité mixte de recherche, créée en 2008 et soutenue par le CNRS, l'INSERM et l'Université Clermont Auvergne.

1.9.2 Des espaces de travail sur mesure. Échange d'imaginaires entre scientifiques et architectes.

Les équipes de recherche ont été réparties selon leurs modèles expérimentaux : vertébrés, insectes et plantes. Les plantes se trouvent au deuxième étage, les

---

exerce principalement ses activités dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme et du design. Son expérience porte sur le logement autant que sur les équipements culturels ou d'enseignement ainsi que le tertiaire. » (www.afja.peripheriques-architectes.com). Partager le travail, lorsqu'on est architecte, c'est partager les commandes. Les agences de Périphériques ont conçu de nombreux projets ensemble. Elles ont réfléchi au lien que l'on construit pour réellement échanger et réaliser ensemble. Pour chaque projet, les règles ont été rediscutées pour être renouvelées. Cela a pu prendre la forme du cadavre exquis avec, au final, l'assemblage des différentes pièces. Ou d'un tirage au sort pour designer l'ouvrage de chacun. Quoi qu'il en soit, l'idée était de ne pas rester fixé sur ses prérequis, mais d'être perméable à la conception des autres. L'architecture, bien sûr, c'est la maîtrise d'œuvre, mais c'est aussi une forme de pensée et de travail. Par la nature même de son activité, elle offre l'occasion de réfléchir aux processus qui organisent le travail. Cette question a été l'objet de l'exposition L'Architecture du travail qui s'est déroulée lors de la 10e Biennale Internationale Design Saint-Étienne intitulée Working Promesse / les mutations du travail. L'exposition montrait que l'architecture, au-delà de la question de la maîtrise d'œuvre, propose des outils conceptuels qui peuvent aider à analyser l'organisation de la réalité en général. Les expérimentations de Périphériques interrogent les modalités du travail à plusieurs lors de la réalisation d'un projet. Après avoir porté ensemble des projets durant vingt ans, les deux agences ont décidé de se laisser une respiration, de faire une pause et de dissocier la réalisation des projets. Les deux agences continuent néanmoins d'échanger et de signer Périphériques.

mammifères aux troisième et quatrième étages et les drosophiles, au cinquième étage. Au GReD la recherche ne se fait pas que sur ordinateur, on y mène aussi des expérimentations. Plantes, mammifères, drosophiles… ce dernier mot nous emmène ailleurs. Cette petite mouche rougeâtre a permis de nombreuses découvertes en génétique. C'est un organisme modèle très utilisé dans les laboratoires et facile à élever dans des tubes. Les plantes sont, elles, cultivées dans des incubateurs. Aux étages des mammifères, on ne trouve sur place aucune souris. Les chercheurs font appel à des animaleries extérieures qui disposent de locaux spécifiques et fournissent les prélèvements nécessaires, selon des protocoles très encadrés.

À tous les étages se dégage une ambiance feutrée. Il y a une façon d'évoluer dans l'espace qui s'accorde à ce monde microscopique quasiment invisible et échappe complètement au profane. Le chercheur évolue dans un environnement conceptuel et physique (le microscope, l'ordinateur) qui le coupe des autres. Même au sein d'une équipe, le scientifique jouera, à un moment donné, sa partition tout seul. Au CRBC, la conception des espaces de recherche raconte ce travail du chercheur et la nécessité d'un certain type d'environnement.

Les espaces de travail ont été conçus sur mesure, à partir d'un programme élaboré par les chercheurs. Les architectes les ont accompagnés pour comprendre leurs besoins et leur présenter, au fur et à mesure, les solutions imaginées pour y répondre. Pendant le chantier, il y a eu plusieurs réunions intermédiaires, avec des images 3D et une présentation des prototypes de paillasses et de laboratoires, ainsi que des matériaux, des luminaires, etc. C'est une des particularités de l'approche des architectes : ne pas standardiser les espaces, mais échanger pour que chacun puisse élaborer son poste de travail et que chaque équipe puisse définir son espace technique. Certains ont opté pour des bureaux individuels, d'autres ont préféré des *open space*. D'autres, encore, ont mixé les deux formes. Les espaces se combinent les uns aux autres, baignés dans des tonalités neutres : gris clair des sols, blanc des paillasses et beige crème doux des murs, dans une circulation ouverte.

À cette modularité et cette neutralité des teintes s'ajoute une recherche sur les ouvertures et la lumière. Les murs des couloirs sont percés de hublots, de forme ovale ou circulaire, qui fonctionnent comme un œil ouvert du couloir vers les laboratoires et *vice-versa*, et sont une mise en abîme de l'activité même du chercheur, penché sur son oculaire. Ces formes douces et délicates résonnent avec la gracilité de la typographie de la signalétique. Enfin, les éclairages au néon vibrent le long des espaces qu'ils orchestrent et allongent.

Dans *Imaginaire de chercheurs et innovation technique*, Victor Scardigli analyse le « processus qui va de la découverte fondamentale à l'innovation technique et à son usage banal. [248]» Il souligne combien le travail de recherche est particulier : solitaire, déployé sur de nombreuses années et marqué par l'incertitude. Il nécessite persévérance et résistance.

[248] Victor Scardigli, *Imaginaire de chercheurs et innovation technique*, Paris, Éditions Manucius, 2013.

> La réalité du travail scientifique est l'incertitude. Il s'agit de dé-couvrir ce qui est couvert, invisible ou caché. Ce qui échappe à l'œil nu, aux outils déjà existants, aux théories déjà établies : la matière invisible de l'univers, la raison d'être des gènes non fonctionnels. Ce qui est emmêlé parmi une forêt de faits ou de facteurs : la chimie du vivant, les causes d'une épidémie. Ce qui est censuré par l'inconscient : les ambivalences d'un psychisme ; ou occulté par des acteurs dominants : la reproduction sociale des privilèges, les effets pathogènes d'un médicament[249].

Cette incertitude est acceptée, supportée par la certitude de sa puissance mentale et sa soif de connaissance, illimitée. Il y a aussi le sentiment d'être utile, de donner quelque chose à la société.

Le visiteur du CRBC se laisse imprégner par cette ambiance studieuse qui, pourtant, abrite une intense activité intellectuelle. La modularité et la neutralité semblent correspondre aux besoins des chercheurs – à l'imaginaire des chercheurs. Mais révèlent-elles toute la part d'émotions et d'intuitions qui nourrit aussi la recherche ?

Scintillante et réfléchissante, la façade du CRBC ondule et capte l'attention : elle contraste totalement avec les autres bâtiments du site. Les matériaux utilisés sont sensibles à la lumière et varient en fonction des moments de la journée, du temps, de l'intensité du rayonnement solaire. Les quatre grandes lettres couleur bronze doré accentuent cette flamboyance. C'est un édifice qui capte l'extérieur, qui interagit et vibre avec son environnement. Dans un mouvement centrifuge, il vient vers nous. Les architectes n'ont pas travaillé avec une approche fonctionnaliste (*Form follows fonction*/la forme suit la fonction). Au contraire, ils ont proposé une forme qui devance le fond. Le bâtiment ouvre l'esprit. Il agit sur les usagers en éveillant leur attention. Il impressionne les visiteurs à qui il raconte la sensation, l'audace et l'imagination théorique des chercheurs.

La conception de la façade a été rendue complexe à cause des normes parasismiques : rien ne devait être fixé sur le bâti existant, tout devait être positionné en parallèle. L'habillage est constitué d'assemblages de tuiles en terre cuite de Wienerberger, avec un émaillage spécial qui donne un effet d'irisation et des basculements de couleurs. La matière n'est pas Figée, elle ondule et s'exprime. Cette conception modulaire de la façade renvoie d'ailleurs à des séquençages pouvant évoquer les activités des chercheurs en génétique. C'est ainsi que l'ancien bâtiment a été absorbé, jusqu'à ne plus être perceptible et devenir un nouveau lieu dont l'extension vers le sud, rompt avec l'ancienne longueur et propose des espaces extérieurs.

Le CRBC raconte la rencontre de l'imaginaire du chercheur et de celui de l'architecte. C'est une relecture d'un bâti existant à travers le récit des chercheurs et l'esthétique de l'architecte. C'est un bâtiment qui fonctionne et supporte son usage, c'est un espace de travail. Mais c'est aussi une construction qui évoque le monde d'aujourd'hui : tourné vers l'innovation et les processus de design, hyper connecté et en interaction.

---

[249] Victor Scardigli, *Imaginaire de chercheurs et innovation technique*, *Op. cit.* p.35-36

1.9.3 L'architecte, un métier total

Nous pouvons maintenant reprendre cette célèbre citation de Marx, comparant l'abeille à l'architecte.

> Notre point de départ c'est le travail sous une forme qui appartient exclusivement à l'homme. Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue dès l'abord **le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte**, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit, préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur[250].

Ce n'est pas un hasard si Marx évoque l'architecte. Le métier d'architecte semble englober toutes les opérations du travail. L'office National d'Information Sur les Enseignements et les Professions (ONISEP) est une source précieuse pour les élèves et les parents qu'ils veulent s'informer sur les formations et les métiers. A propos du métier d'architecte, voilà ce qu'il indique :

> En quoi consiste ce métier ?
> Construction d'un immeuble, réaménagement d'une cafétéria, réhabilitation d'une maison, etc. Le maître d'œuvre de tous ces chantiers, c'est l'architecte. Il suit le projet de construction, de la commande à la livraison. Très créatif, surtout en phase de conception, l'architecte n'a rien d'un artiste qui travaillerait seul face à l'ordinateur. Et il ne suffit pas de dessiner un bâtiment pour qu'il voie le jour !
> Le métier comporte aussi beaucoup de contraintes techniques : choix des matériaux, problèmes réglementaires et financiers, date d'achèvement du projet, etc. De plus, l'architecte doit concilier le besoin du client et des utilisateurs, négocier avec les entreprises et les bureaux d'études.
> La majorité des architectes (près de 70 %) exerce en libéral, mais la plupart débutent comme salariés dans de toutes petites agences (moins de 4 personnes). Quelques-uns intègrent, par voie de concours, le secteur public[251].

« Maître d'œuvre », « chantier », « projet », « créatif », « conception », « contraintes techniques », « client », « utilisateur », « libéral », « salarié »… Le métier d'architecte décline toutes les caractéristiques du travail humain. Il est une sorte de « méta-métier ». Il répond à la jubilation de *l'homo faber* : une extériorisation de soi, visible, qui lui appartient « de bout en bout », tout en englobant l'interaction avec autrui, dans la relation au client et à ses souhaits, et dans le travail en équipe.

1.10 Conclusion

À partir du travail domestique et du nettoyage, et en s'appuyant sur les espaces construits par les activités humaines, les artistes ont rendu visibles, en particulier grâce à la performance et à la photographie, différents aspects du travail. Attentifs à l'autre, aux détails, ils ont déployé différentes stratégies pour montrer les conditions

[250] Karl Marx, *Le Capital* [1867], livre I, 3e section, chap. 7, trad. J. Roy, Paris, Editions sociales, 1967, p.180.
[251] http://www.onisep.fr/Ressources/Univers-Metier/Metiers/architecte. Consulté le 6 juin 2019.

de travail et dépasser les apparences. Ils ont détourné les stéréotypes et ont révélé les inégalités dans le monde du travail, en particulier la division sexuelle du travail.
Marx, Arendt, Gorz et Méda ont permis de définir le rôle du travail humain et de rappeler sa centralité. Ces quatre auteurs émettent le même regret : que l'homme se soit adapté au travail (rémunéré) alors qu'il faudrait « adapter le travail à l'homme[252] » ou du moins, considérer que le travail est une activité parmi d'autres. Un métier semble toutefois synthétiser cette réflexion, celui de l'architecte.
Nous avons exploré l'espace de fabrication et de production, celui du travail et de l'entreprise. Nous allons quitter cet espace pour explorer celui de la consommation – la maison, le magasin – et celui de l'échange de biens – le marché. Pour cela, nous allons reprendre la construction de l'espace (du plus petit au plus grand) et les trois « espèces d'espaces » du géographe (de Michel Lussault) : le lieu, l'aire et le réseau.

[252] Éric Heyer, Pascal Lokiec, Dominique Méda, *Une autre voie est possible*, op. cit., 329.

2 La terre, le marché

La terre, par les échanges et le marché, est une méta-aire et un méta-réseau. Elle est aussi l'aire-réseau de la consommation. C'est le « village-global » pour reprendre la célèbre formule de Marshall Mc Luhan (1967).
La Terre, à travers le marché et la consommation, convoque la mondialisation et l'anthropocène, vastes sujets d'actualité. De nombreux artistes s'y intéressent et les rassembler ici prendrait la forme d'une longue liste. Nous avons choisi de nous fixer sur quelques objets spatiaux qui, fonctionnant comme une loupe, pour reprendre Olivier Py, livrent quelques formes économiques à l'œuvre nous aujourd'hui et permettent de faire ressortir les stratégies déployées par les artistes.
C'est ainsi que la cabane, Bataville, Songdo, la ville ubiquitaire, les Bogues du Blat, le supermarché, Cuba et les mondes clos serviront de fil conducteur.

2.1 Du plus petit au plus grand, jusqu'à la disparition. Prolégomènes

2.1.1 Du plus petit,

Nous traversons un enchaînement de pièces de plus en plus petites, au point que, dans la dernière, il est impossible d'ouvrir la porte (Fig. 1). *M10* est une installation de l'artiste Monika Sosnowska et fait référence aux normes de l'architecture socialiste polonaise : 5 à 10 m^2 d'espace à vivre par personne. Appartenant au Bloc de l'Est, avec un régime communiste, la Pologne connaît de nombreuses périodes de pénuries, la vie est difficile et les espaces de vie, restreints : tout le monde doit vivre avec les mêmes normes. Une œuvre qui parle d'une époque révolue, dans un autre pays ? Pas vraiment. En France, les commanditaires fonciers subissent de grosses contraintes normatives, qui pèsent ensuite sur le travail des architectes. Pour des questions de coûts, il faut être dans "le vite conçu, le vite construit". Les normes sont aussi omniprésentes : les règles d'accessibilité, par exemple, qui imposent de réaliser des toilettes qui, en termes de surface, rivalisent parfois avec une chambre. La pression démographique actuelle combinée aux enjeux financiers (le coût de l'immobilier) rend cette installation très actuelle.
Une sorte d'abri bricolé avec des cartons pour un sans-abri… Comment se créer un espace fermé dans l'espace ouvert ? Comment insérer une enclave privée dans le domaine privé. Car c'est cela, la situation des sans-abris : être au vu et au su de tous, en continu. *Permanent residence* est une installation d'Andreas Lolis, qui est un artiste grec (Fig. 2, 3, 4 et 5). Permanent ? Le titre de l'installation retient l'attention car il nous semble s'agir là d'un habitat précaire. En nous approchant, en regardant de plus près, nous nous rendons compte qu'il ne s'agit pas de carton, mais de marbre. L'artiste joue avec la matière et contredit les apparences : voilà une cabane de sans-abri prenant l'apparence des emballages en carton en étant en réalité en

marbre, dans un matériau noble, précieux et pérenne, sculpté pour nous tromper. Dans un renversement du marbre, matière noble et chère, vers la situation de précarité et de pauvreté, *Permanent resident* devient une sorte d'anti-monument : un ouvrage destiné à raconter la crise de la dette grecque. Car Andreas Lolis est grec et il fait ici référence à la crise dans son pays[1]. Un anti-monument, donc, pour regretter la chute économique et la dégradation de l'image de la Grèce dans le monde – cette même Grèce qui a rayonné et marqué la culture occidentale, en particulier avec la tradition de la sculpture en marbre[2].

2.1.2 en repassant par l'espace de travail,

29 vidéos sont présentées, durant de 8 à 16 minutes chacune, montrées sur 25 postes de télévision et 4 projections murales. C'est *La Fabrique*, installation vidéo de Tania Mouraud créée en 2006 au Tri Postal, à Lille (Fig. 6).

Le dispositif est saisissant : les 29 vidéos montrent les mêmes gestes et les mêmes mouvements mécaniques dans un bruit assourdissant. Le spectateur est happé par les écrans ; d'ailleurs, nous entendons l'installation bien avant de la voir. Les ouvriers sont enfermés dans leur poste de travail et dans le poste de télévision. Toutes les séquences ont été filmées dans le sud de l'Inde, dans le Kerala, et montrent des ouvriers qui travaillent sur des machines à tisser Jeux d'écran entre les visages immenses et inexpressifs. Nous sommes immergés dans l'installation[3], au cœur d'une fabrique, captivés par ces visages agrandis et souvent inexpressifs. Et nous ressentons cette mécanisation du corps : qui amorce le mouvement, qui entraîne qui, le corps humain ou la machine à tisser ?

Le titre de l'installation *La Fabrique* et la machine à tisser nous replongent dans l'analyse du système capitaliste de Marx : l'échange de la force de travail contre une rémunération pour le salarié et un moyen de générer de la plus-value pour le "producteur marchand". L'ouvrier répète les mêmes tâches, dans un bruit épuisant et aliénant, comme si son corps lui échappait, absorbé par la mécanique de la fabrique. La dimension transcendantale du travail est quasiment absente : par ses efforts et sa persévérance, l'ouvrier résiste. C'est cette résistance qui ouvre une brèche.

---

[1] En 2014 et 2015, la Grèce est en pleine négociation avec les instances financières mondiales, au sujet de sa dette.

[2] Cette œuvre évoque la 54e biennale de Venise, celle de 2001 : le 15 juin 2011, le collectif *Anonymous*, qui a revendiqué les actions sur son site internet, s'est attaqué au pavillon grec. *Hellas*, le nom de la Grèce en grec ancien, positionné sur le pavillon, avait été remplacé par *SOLD OUT* pour signifier que la Grèce a été vendue au Fond monétaire international, le fameux FMI !

[3] Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alain Alberganti, *De l'art de l'installation. La spatialité immersive*, Paris, L'Harmattan, 2013.

2.1.3 en nous installant dans une zone pavillonnaire,

Lors des Rencontres de la Photographie, à Arles, en 2017 était présentée une exposition *Levitt France. Une utopie pavillonnaire,* rassemblant cinq photographes : Julie Balagué, Vincent Fillon, Bruno Fontana, Jean Noviel et Camille Richer[4].

La fabrication en série de maisons standardisées, ou pavillons, s'est développée en France, dans les années 1970. Ce développement a été porté par l'entreprise Levitt France, en référence au promoteur américain, William Levitt, avec la construction de villages à l'américaine en Île-de-France[5].

> Levitt innovait particulièrement sur deux choses. Le mode de production, d'abord : il adapta à la construction des pavillons qui dépendaient de l'automobile le modèle fordiste des chaînes de montage, en faisant se déplacer chaque corps de métier de parcelle en parcelle, ce qui permettait de livrer les maisons les unes après les autres dans de très brefs délais, tout en leur conférant une unité esthétique – ce qui implique, en d'autres termes, une standardisation radicale des maisons. Le mode de commercialisation, ensuite – appuyé sur des études de marché et des opportunités politiques, juridiques et d'aménagement – qui implique, en d'autres termes, une standardisation radicale des acquéreurs. Une fois les maisons vendues, l'association des copropriétaires de la Résidence du Parc édite une charte que chaque habitant signe à son arrivée, et qui l'engage à respecter des normes précises lors de tout aménagement extérieur de sa maison : la couleur des volets, la hauteur des haies, la place de l'étendoir à linge… Standardisation ultime, quotidienne : celle des habitants par eux-mêmes[6].

Ce type de construction se prête à l'inventaire : la série « Typologies » de Bruno Fontana est jubilatoire (Fig. 7). Vincent Fillon montre ces allées bien réparties à partir desquelles rayonnent les habitations (Fig. 8). La série de Jean Noviel s'intitule « La norme et le commandement » (2014-2015) et montre ces magnifiques garages, aussi importants que la maison, et dans lesquels ranger voiture et tondeuse (Fig. 9). « *Pursuit of happiness* », la série de Julie Balagué donne l'impression d'un monde tranquille, bien organisé, dans lequel rien ne dépasse et où rien ne peut se passer d'excessif (Fig. 10). Enfin, Camille Richer, avec la série « Périphéries » s'écarte des maisons pour en montrer les alentours, tout aussi monotones (Fig. 11). Utopie ou règne du "vite conçu, vite construit" pour réduire les coûts et augmenter les marges ?

---

[4] Exposition *Levitt France*. *Une utopie pavillonnaire*, Magasin électrique, 3 juillet – 24 septembre. Commissaire d'exposition : Béatrice Andrieux. Auteure associée : Isabelle Gournay. Voir le site des photographes : https://www.juliebalague.com/levitt, https://fontana.book.fr/galeries/typologies, http://jean-noviel.blogspot.com,

[5] Voir Fanny Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une appropriation littéraire et philosophiques du lotissement Leviitt et des avatars », *Urbanités*, 14 octobre 2015. Consulté le 5/11/2017. http://www.revue-urbanites.fr/le-lotissement-comme-utopie-pour-une-appropriation-litteraire-et-philosophique-du-lotissement-levitt-et-de-ses-avatars/

[6] Fanny Taillandier, « Banlieues françaises / Le lotissement comme utopie. Pour une appropriation littéraire et philosophiques du lotissement Leviitt et des avatars », *op. cit*.

2.1.4 en suivant le cheminement des marchandises,

Black Sea Files (2005) est un film de Ursula Biemann qui explore, en dix séquences, les aménagements récents liés à l'exploitation du pétrole dans la mer Caspienne, la plus ancienne zone d'extraction de pétrole au monde. Il s'intéresse en particulier au nouveau pipeline souterrain, l'oléoduc Bakou-Tbilissi-Ceyhan, qui ouvert en 2005, et qui transporte, sur 1 776 km, le pétrole brut de la mer Caspienne jusqu'à la mer Méditerranée. Ursula Biemann regarde et écoute les acteurs visibles de cet aménagement ; ceux qui se croisent : les ouvriers du secteur pétrolier, les agriculteurs menacés par ces aménagements, les réfugiés et les prostituées (Fig. 12, 13, 14, 15, 16 et 17), et construisent un espace hétérogène. Mais derrière cette réalité visible se tiennent naturellement les sociétés pétrolières multinationales. Par analogie, le pipeline Figure la puissance cachée des sociétés multinationales et le pétrole, le capitalisme – la méta-marchandise.

Ursula Biemann expérimente un dispositif à double-écran (*two-channel video essay*). Les deux ne fonctionnent pas de la même façon. Dans *Black Sea Files,* celui de gauche semble au ralenti par rapport à celui de droite. Il semble être celui qui sert de première trame, quand celui de droite instaura le récit. Le décalage de contenu entre les deux écrans crée un espace dans laquelle se développe la narration : nous quittons le documentaire, qui doit être clair et lisible, tandis que là nous sommes "perturbés" par les deux écrans et ce décalage. Cela devient une vidéo-essai, pour reprendre le descriptif technique de l'œuvre. Pat ailleurs, ce dispositif correspond aussi à la multiplicité de notre rapport aux écrans : nous comptons environ huit écrans par foyer en France. Nous vivons dans une période d'hyper-connexion, les deux yeux rivés à plusieurs écrans : nous sommes accaparés par les écrans. Nous suivons les *flashs* d'informations en continu sur les chaînes d'information continue, tout en regardant en même temps son téléphone portable, pour lire d'autres informations, consulter les réseaux sociaux ou commander un bien. Nous avons développé cette capacité à faire deux choses en même temps. Par un renversement, dans ce doublement, il y a comme un appauvrissement de l'espace – de l'hospitalité, pour reprendre Gaudin ; dans ce doublement, nous ne sommes plus sur le seuil, tournés vers l'autre, mais éparpillés et seuls. La multiplication des écrans referme l'espace, l'étouffe d'une certaine façon.

2.1.5 en en circulant avec les hommes,

Dans un autre projet, *Sahara Chronicle I* (2006-2009), Ursula Biemann décrit, au travers de 12 vidéos, les différentes modalités migratoires à travers le Sahara : celle des migrants, celle des populations locales confrontée à cette migration et celle des autorités cherchant à la contenir (Fig. 18, 19 et 20). Comme pour *Black Sea* Files, l'artiste entremêle les récits des différents acteurs d'un même espace géographique. Elle couvre un vaste territoire, au nord de l'Afrique, comprenant les villes d'Agadez, devenu un poste de contrôle pour les Subsahariens voulant rejoindre le Maghreb et l'Europe, et d'Arlit, au Niger ; le désert libyen, la frontière algérienne-marocaine, la Mauritanie, le Sahara occidental ainsi que les ports, au Sénégal, servant à relier, avec des bateaux clandestins, les îles Canaries.

Sahara Chronicle fait partie d'un projet de collaboration et de recherche plus vaste *The Maghreb connection – Movements of Life across Norhthern Africa*. Ursula Biemann est à la fois artiste, commissaire et théoricienne[7].
Schengen. El Castillo de Xavier Arenós combine une carte et des images (Fig. 21 et 22)[8]. La carte montre les différents circuits économiques qui se mettent en place avec la migration vers l'Europe, en particulier l'économie illégale créée par les mafias, qui profitent de la vulnérabilité des migrants. *Le Château* fait référence au texte inachevé de Franz Kafka dans lequel nous suivons les aventures d'un personnage, K, cherchant, sans succès, à contacter les autorités du village où il vient d'arriver : le « château » où se trouvent les fonctionnaires demeure inaccessible. Ici, le château Figure l'Europe, une Europe, *Eldorado* pour de nombreux migrants. L'espace se construit dans ce cheminement lent et périlleux, qui éloigne de sa patrie, nourri par la certitude de ne jamais y revenir, pour une vie, sans chez soi, sans abri, de « *man without land* ». L'œuvre évoque à la fois le parcours des migrants et la politique européenne en matière d'immigration. Au moment de la création de l'œuvre, en 2007, c'est Frontex (l'agence européenne pour la gestion de la coopération opérationnelle aux frontières extérieures des États membres de l'Union européenne; en abrégé « Frontières extérieures ») qui s'occupait des frontières. En 2016, elle est devenue l'Agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes, avec une mission élargie et des moyens renforcés pour être plus opérationnelle. Et pour faire face à qui a été appelée la "crise migratoire en Europe" avec l'intensification, dans les années 2010, de l'arrivée de migrants par la mer, avec un point culminant en 2015.
Cette œuvre de Xavier Arenó fait penser à la vidéo *Road to Tate Modern* (2003), version beaucoup plus légère d'une quête d'un monde meilleur, réalisée par deux artistes turcs, Sener Özmen et Erkan Özgen, dans laquelle, à la façon de Don Quichotte de la Manche et de Sancho Panza, ils cheminent dans un paysage aride en direction de… la Tate Modern, à Londres, *Eldorado* pour tout artiste.

2.1.6 jusqu'à la disparition de l'espace

La série « *On the shore of a vanishing island* [9]» de Daesung Lee montre des habitants perchés sur de petits monticules de terre, au milieu d'une terre humide ou au milieu de l'eau, comme abandonnés à leur sort. Les photographies ont été prises à Ghoramara, sur cette petite ile dans le golfe du Bengale, en Inde, et qui est en train de disparaître (Fig. 23, 24, 25 et 26). Comme Lohachara, qui a déjà été engloutie, avec l'élévation du niveau de la mer, liée au réchauffement climatique. Elle sera submergée d'ici 25 ans. Plus de la moitié des terres ont déjà disparu, et les deux tiers de la population, a dû s'en aller. Ceux qui restent, agriculteurs et pêcheurs, ne

[7] Le site de l'artiste : https://www.geobodies.org rend compte de la dimension protéiforme de sa pratique, combinant des phases de recherche et une restitution mêlant de nombreux médias : vidéo, interviews, textes, photographies, cartes ainsi que des conférences.
[8] Voir le site de l'artiste : https://www.xavierarenos.com/es/portfolio-items/schengen-el-castillo-2007/.
[9] *Sur la rive d'une île en train de disparaître*. (Traduction personnelle).

doivent leur subsistance qu'aux ressources de l'île. Ils seront évacués vers l'Ile de Sagar quand il le faudra.
Cette série résonne avec l'introduction de Dominique Méda, dans *Mystique de la croissance*, dans laquelle elle rappelait les dangers qui nous guettent : risque climatique, disparition des ressources naturelles fossiles que nous utilisons massivement, pollution, réduction de la biodiversité et risque nucléaire.
En quelques œuvres, nous avons dressé une cartographie des espaces construits par l'économie, la Terre apparaissant comme une surface à habiter ; comme une surface sur laquelle échanger et circuler ; comme une nature à exploiter et à épuiser, jusqu'à la faire disparaître. Une cartographie qui suit les « espèces d'espaces » de Michel Lussault ?

2.1.7 Les « espèces d'espaces » du géographe

Michel Lussault définit trois « espèces d'espaces », trois types-idéaux : le lieu, l'aire et le réseau[10], à partir des agencements de l'espace liés à la distance, par les opérateurs des sociétés, individuel et collectifs : « Ce trio paraît de nature à penser/classer de façon efficace la diversité des agencements spatiaux.[11] » Le terme espace devient un méta-concept, intégrateur de tous les autres.

2.1.7.1 Le lieu

Le lieu est « la plus petite unité spatiale complexe. Plus petite parce qu'elle constitue l'espace de base de la vie sociale ; complexe parce que la complexité de la société s'y retrouve et parce qu'elle résulte déjà d'une combinatoire de principes spatiaux élémentaires. [12]» Trois caractères essentiels définissent le lieu : ses limites, sa nature indivise et sa dimension sociale. Un lieu a des limites identifiées et visibles : un lieu est visible d'un coup d'œil et nous pouvons le parcourir à pied.

> Les lieux se caractérisent par la prégnance de leurs limites – et par les effets de seuil, de passage qui en résultent. Le lieu existe avant tout en tant que surface explicitement limitée, de micro-échelle. […].
> Le lieu forme donc un ensemble distinct et isolable. Cette distinction et cette isolation le caractérisent. Petit objet géographique – une des bulles de l'espace humain –, il est aussi *indivis*, caractère important sur lequel on n'insiste pas suffisamment. Un lieu donné ne peut être divisé en deux lieux de la même espèce, semblables, dotés strictement des mêmes attributs[13].

La dimension sociale est donnée par la présence de l'autre. Cette nature indivise ne désigne pas un espace homogène : dans un lieu coexistent des réalités sociales différentes. Certains lieux peuvent être mobiles, comme le train, l'avion et le bateau.
Une place dans une ville est un bon exemple de lieu. Michel Lussault donne l'exemple d'une place urbaine organisée autour d'une fontaine comme lieu et sur laquelle stationnerait un groupe de SDF. Ce groupe est intégré au lieu – ils

[10] Michel Lussault, *L'Homme spatial*, *op. cit.*, p. 89 à 135.
[11] *Idem*, p. 91.
[12] *Idem*, p. 98
[13] *Idem*, p. 100.

participent à son agencement – au même titre que les autres individus investissent cette place. Le géographe indique même, en note de bas de page :

> Les mêmes SDF dans un espace qui n'est plus ce lieu qui les identifie perdent le peu de visibilité sociale qui leur reste. C'est une des causes de leur réticence à évacuer les lieux qui signalent leur existence, *malgré tout*. Ils trouvent là leur seule carte à jouer dans la lutte des places[14].

Enfin, nous l'avons déjà indiqué dans la première partie, Michel Lussault nomme "site" les lieux domestiques.

> En ce sens, la sphère de la domesticité s'avère différente. Bien des espaces qui y ressortissent – appartements, maisons, pièces, jardins, automobiles même – répondent en général aux critères de définition des lieux, mais le caractère privé et, surtout, intime s'y impose comme l'étalon du fonctionnement de l'espace[15].

2.1.7.2 L'aire

L'aire est le deuxième type d'espace. C'est un espace topographique et divisible. Elle est plus grande que le lieu et associe des espaces contigus. Ces espaces peuvent être hétérogènes, autonomes et divisibles.

Elle dispose de limites comme le lieu : « L'aire forme un tout limité et cette limitation est constitutive de cette espère d'espace, alors que le réseau, quant à lui, forme un tout illimité, ce qui s'avère une autre différence fondamentale. [16]» Le territoire représente un « idéal-type de l'aire ». L'aire constitue en effet une continuité spatiale que les acteurs politiques aiment valoriser et qui peut porter leur « *idéologie territoriale* ». Par exemple, *le pays* est « un modèle de territoire à limite fermée, topologique, de type frontière. [17]» Le terme territoire est malheureusement un terme galvaudé, qu'il faut utiliser avec précaution.

2.1.7.3 Le réseau

Le réseau est l'espace topologique et « se caractérise, terme à terme, comme l'inverse de l'aire. Espace de la discontinuité, il substitue la connexité à la contiguïté ; à la métrique topographique du territoire répond la métrique topologique du réseau, à l'idéologie spatiale du continu fait face celle du discontinu, de l'éclatement, qui configure la réticularité. » Une diaspora est une forme de réseau. Nos sociétés contemporaines semblent se développer de plus en plus sur le mode du réseau dans lequel la connexité joue un rôle essentiel. Mais le réseau n'a pas remplacé le lieu ou l'aire. Il s'y ajoute, s'y juxtapose, et c'est ce qui rend la lecture de l'agencement des espaces humains plus complexe – un agencement qui a pris une forme écumeuse.

> On y retrouve alors la portée du travail de Peter Sloterdijk. Insister sur l'écume que forme l'espace, c'est refuser de le réduire à la géométrie sèche

[14] *Ibidem*.
[15] *Idem*, p. 106.
[16] *Idem*, p. 107.
[17] *Idem*, p. 120.

> du réseau et reconnaître sa complexité organisationnelle, les différents plans de composition d'un ensemble qui évolue sans cesse[18].

2.1.7.4 Du plus petit au plus grand, jusqu'à la disparition. Reprise

L'installation de Monika Sosnowska, *M10* (Fig. 1) et celle d'Andreas Lolis, *Permanent residence* (Fig. 2, 3, 4 et 5) sont des sites. *La Fabrique*, installation vidéo de Tania Mouraud, présente un lieu, comme les zones pavillonnaires photographiées par de Julie Balagué (« *Pursuit of happiness* », Fig. 10), de Vincent Fillon (« Porosités de passage », Fig. 8), de Bruno Fontana (« Typologies », Fig. 7), de Jean Noviel (« La norme et le commandement », Fig. 9) de Camille Richer (« Périphéries », Fig. 11).

Black Sea Files, le film de Ursula Biemann, est sur deux plans : la face visible est topographique et du côté de l'aire, quand la référence aux donneurs d'ordre est du côté du réseau (Fig. 12, 13, 14, 15, 16 et 17). De même, avec *Sahara Chronicle I* (Fig. 18, 19, et 20) ou avec *Schengen. El Castillo* de Xavier Arenós : l'Espace de Schengen est un espace écumeux, dans lequel des aires et des réseaux s'entrechoquent. Enfin, la série « *On the shore of a vanishing island* [19]» de Daesung Lee est une aire qui se partage entre les terres émergées et celles déjà immergées…

Et l'Espace de Schengen lui-même ? De quelle nature est-il ? C'est un espace ouvert entre 26 États européens qui implique que tout individu (ressortissant de l'UE ou d'un pays tiers), une fois entré sur le territoire de l'un des pays membres, peut franchir les frontières des autres pays sans subir de contrôles. Pour se déplacer, il n'a plus besoin de passeport et les vols aériens entre les villes de l'espace Schengen sont considérés comme des vols intérieurs. Il associe des espaces contigus, constituant un espace topographique et limité, soit une aire. Et les européens le vivent ainsi : la transformation de la terminologie Frontex en l'Agence européenne de garde-frontières et de garde-côtes est significative. Néanmoins, les migrants qui cherchent à aller en Angleterre, c'est-à-dire au-delà de l'espace Schengen doivent à passer aux travers des mailles du même espace – l'espace Schengen pouvant prendre les caractères de réseau. Voilà un appel à contribution émis par le centre Emile Durkheim (université de Bordeaux) pour une journée d'études sur « l'entreprise, le marché, la maison. »

> Le capitalisme distingue trois espaces auxquels il attribue différents rôles. A l'entreprise revient la production ; au marché, l'échange des biens et l'allocation des ressources ; à la maison, la consommation finale. A chacun de ces espaces correspondent des logiques d'action, une typologie d'acteurs et de relations : l'entreprise, centrée sur des objectifs productifs et organisée par des formes de rationalité cristallisées dans des modèles de gestion, réunit des « travailleurs » aux statuts différenciés et hiérarchisés entre eux ; le marché, espace de transactions éphémères et impersonnelles, met en relation des demandeurs et des offreurs, individuels ou collectifs, autonomes et nombreux, théoriquement égaux et libres, poursuivant leurs intérêts propres ; enfin, la maison, comme espace domestique, s'organise autour de relations

[18] *Idem*, p. 135.

[19] *Sur la rive d'une île en train de disparaître*. (Traduction personnelle).

> intimes, de parenté, ou d'affinités électives supposées désintéressées, durables et réciproques [20]

De l'espace de travail, nous passons à l'espace de la marchandise, celui de sa consommation finale et celui du commerce et des transports, celui de l'échange et du marché. Quand le marché devient global et recouvre le monde, c'est la mondialisation. De l'espace normé et formaté de l'habitat, nous ouvrons l'espace avec les échanges. Pour revenir à l'espace fermé qui s'épuise, celui de la Terre.

2.2 De la maison vers la ville

La maison comme objet exposé, comme objet construit ou comme fruit de processus innovants, se trouve au croisement de l'art, de l'architecture et du design – croisement parfaitement incarné dans l'exposition *D.Day, le design aujourd'hui*[21]. *M10* l'installation de Monika Sosnowska sert à amorcer cette interrogation sur la maison, qui prend d'abord la forme du logement, donc, puis celle de l'habitat, à travers les unités d'habitation, de la cabane et des zones pavillonnaires, pour terminer avec la ville, avec l'exemple de Bataville.

2.2.1 « Chez moi » ou mon double

2.2.1.1 Le foyer

Disposer d'une maison ou d'un appartement, c'est-à-dire un endroit à soi et un lieu de protection, permet le repos et le relâchement. Un foyer est un site où nous pouvons nous laisser aller car nous sommes dissimulés au regard des autres : ne pas être vu, ne pas avoir de vis-à-vis, de voisins qui peuvent voir chez nous, participe à cette protection. C'est le lieu de l'intimité, du corps. C'est aussi un abri, un endroit qui nous protège des aléas météorologiques. C'est « la demeure fermée par un toit [22]», qui marque bien la séparation entre le dedans et le dehors : « Certes, cette intériorité est objectivement doublée par l'extériorité du mur et de l'enceinte, car la maison est accessoirement un « univers contre », ce par quoi elle peut susciter des rêveries diurnes. [23]»

> La maison est donc toujours l'image de l'intimité reposante, qu'elle soit temple, palais ou chaumière. Et le mot « demeure » se double, comme dans les *Upanishads* ou chez sainte Thérèse, du sens d'arrêt, de repos, de « siège » définitif dans l'illumination intérieure. Tel est le rôle plus ou moins explicite joué par la hutte des « bons sauvages » du préromantisme, par la

[20] http://calenda.org/331914.

[21] Cette exposition s'est tenue au centre Pompidou du 29 juin au 17 octobre 2005.

[22] Expression empruntée à Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 276.

[23] *Idem*, p. 279.

> chaumière des chansons de la belle époque comme par le château de Kafka[24].

La violence d'un cambriolage provient de cette intimité et de ce sentiment de protection. C'est l'intrusion qui est violente, plus que le vol lui-même. Nous ne nous sentons plus chez nous parce qu'un intrus a fouillé chez nous, a touché nos objets : l'extérieur a contaminé l'intérieur.

2.2.1.2 Ou mon double

La maison est plus qu'une image de soi, qu'une surface : elle est volume et intériorité. Si nous l'avons aménagée comme nous le souhaitions, nous aimons la faire visiter. Et lorsque nous allons chez les autres, nous ressentons cette inquiétante étrangeté, surtout les premières fois.

> La maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire, un moyen-terme dont la conFiguration iconographique est par là même très importante dans le diagnostic psychologique et psychosocial. On peut demander : « Dis-moi la maison que tu imagines, je te dirai qui tu es. » Et les confidences sur l'habitat sont plus faciles à faire que celles sur le corps ou sur un élément objectivement personnel [25].

Nous pourrions ajouter « Montre-moi la maison que tu habites, je te dirai qui tu es. » Elle représente bien plus que l'endroit où nous vivons, elle est bien plus qu'un contenant[26]. Elle est comme une peau amphibique : imperméable et expirante. Elle est aussi un contenu. Elle nous accompagne, elle est un double « vivant » : « Et c'est bien dans cette dernière sorte d'imagination que la maison revêt son sens le plus profond : l'amande importe ici plus que la coque. [27]»

2.2.2 Le logement (dedans)

2.2.2.1 La troisième coquille (Fig. 27)

Interrogeant les modes d'appropriation de l'espace[28], Abraham Moles et Elisabeth Rohmer s'intéressent à l'homme sédentaire et à ce qu'il déploie pour rendre

---

[24] *Idem*, p. 278-279.

[25] *Idem*, p. 277.

[26] « *La maison tout entière est plus qu'un « vivoir », elle est un vivant. La maison redouble, surdétermine la personnalité de celui qui l'habite. Balzac le sait bien qui commence ses romans par la description minutieuse de la maison Grandet, de celle du Chat qui pelote ou de la pension Vauquer. L'atmosphère psychologique n'est déterminée qu'en second lieu par les senteurs du jardin, les horizons du paysage. Ce sont les odeurs de la maison qui constituent la cœnesthésie de l'intimité : fumets de cuisine, parfums d'alcôve, relents de couloirs, senteurs de benjoin ou de patchouli des armoires maternelles. L'intimité de ce microcosme va se redoubler et se surdéterminer comme à plaisir Doublet du corps, elle va se retrouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternel. »,* Gilbert Durand, *Idem*, p. 278.

[27] *Idem,* p. 279.

[28] Abraham Moles, Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978. Voir le chapitre III « Les modes d'appropriation de l'espace » et le chapitre IV « Une typologie de l'espace propre comme constante de l'être social : les coquilles de l'homme ».

singulier son espace. Ils opposent la sédentarité à l'errance, cette dernière n'étant pas sur un registre d'appropriation. Ils décrivent le rapport à l'espace à travers la notion de coquille, du « corps propre » au « vaste monde. », « l'appartement, ma forteresse » étant la troisième coquille (ou sphère de proximité).

> Au-delà de la sphère d'appropriation personnelle s'impose l'appartement qui mérite au plus haut point le nom de coquille individuelle, inviolable, « ouverte » par une clé, la tanière, le refuge où l'être n'est entouré que par des êtes et des objets familiers et sur lesquels il exerce son empire de maître et possesseur[29].

L'appartement est l'espace du privé, de ce qui échappe au regard de l'autre et de ce fait, c'est le lieu de la spontanéité. Il y a moins de contrôle et d'inhibition, nous pouvons (enfin) nous laisser aller : « *La vie privée est circonscrite par les murs : se promener nu est une action d'appartement, elle est transgression sur le palier*.[30] »

2.2.2.2 Un espace rationné

Nous reprenons l'installation *M10* de Monika Sosnowska et son enchaînement de pièces de plus en plus petites. Cette œuvre raconte la vie dans une économie du rationnement, quand certains pays connaissaient la pénurie.

La Pologne a fait partie du bloc de l'Est, qui désigne un certain nombre de pays (Albanie, Allemagne de l'Est (R.D.A.), Bulgarie, Hongrie, Pologne, Roumanie, Tchécoslovaquie et Yougoslavie) ayant fonctionné sous un régime communiste (et plus ou moins sous tutelle soviétique). Ce régime était autoritaire, c'est-à-dire qu'il y avait peu de liberté et beaucoup de surveillance, un monopole du parti, avec de fortes inégalités entre les membres du parti et de la police, et la population.

D'un point de vue économique, les économies du bloc de l'Est étaient planifiées, sous la forme de plans quinquennaux, sur le modèle soviétique, même si certains pays évolueront vers des plans sur sept ans. La production agricole était collectivisée. Ces économies avaient un PNB très inférieur aux pays à l'ouest, ainsi qu'un niveau de vie plus bas. Elles connaissaient des problèmes d'approvisionnement, ce qui se traduisait par des files d'attente devant les magasins. En Pologne, par exemple, des tickets de rationnement existaient pour le sucre. Une conséquence à ce rationnement a été le développement d'une économie parallèle, informelle, d'un marché noir, donc, pour compenser.

Un conseil avait été créé, le Conseil d'assistance économique mutuelle (CAEM ou COMECOM, pour l'acronyme anglais), pour superviser la planification et la spécialisation des industries nationales. Il a fonctionné de 1949 à 1981. Il devait aussi répondre à l'organisation européenne de coopération économique (OECE, créée en 1948) et qui deviendra l'OCDE en 1961.

En Allemagne, à Berlin, le *DDR Museum* (le musée de la RDA) permet de découvrir la vie quotidienne des Allemands de l'Est. Parmi les curiosités, nous pouvons visiter le salon d'un appartement d'un *Plattenbau* (ces grands ensembles si communs en

[29] *Idem*, p. 81
[30] *Idem*, p. 82.

RDA, équivalents de nos HLM), reconstitué à l'identique [31]. C'est moins la rationalisation, que l'uniformisation de l'espace, qui retient notre attention[32]. Cette uniformisation s'oppose à la possibilité d'une appropriation, à l'idée du foyer comme troisième coquille. Elle est d'ailleurs aussi à l'œuvre dans les grands ensembles qui remplissent les périphéries de nos villes. : « L'échec des grands ensembles est dû en partie à cette surcharge normative. […]. La taille et le confort des habitations ne sauraient être identiques pour tous. [33]»

2.2.2.3 Les « Intérieurs » de François Hers

A l'origine de la série « Intérieurs », il y a une commande faite à François Hers pour faire une étude sur le logement social en Belgique, dans la partie wallonne. Le photographe devait, à l'origine, s'intéresser aux extérieurs et aux modes de construction, mais il ne trouve pas de point d'accroche. En revanche, la visite de quelques maisons l'oriente vers un travail sur l'univers domestique de ces logements sociaux. C'est ainsi qu'il visite plus de cent cinquante logements. Il y déploie une méthode stricte : photographier toutes les pièces, de la cave jusqu'au grenier, en couleur et au flash « *pour que tous les éléments du décor aient la même valeur et qu'aucune ambiance particulière ne soit privilégiée*.[34] » Ce dispositif, qui s'appuie sur la frontalité, l'inventaire et l'absence de personnages (d'habitants), a pour but de rendre objectif, d'en rester à ce que nous voyons et d'éviter le jugement : nous sommes dans le constat, à un instant T. Du côté du photographe, il n'y a aucune volonté de dénoncer ou d'adhérer. Au contraire, la photographie utilisée dans ce dispositif a pour vocation d'objectiver : elle est employée ici pour regarder le monde. Ce sont les spectateurs, c'est-à-dire, nous-mêmes, qui qualifierons ces intérieurs et les associerons, éventuellement, à une catégorie sociale.

L'aménagement de notre espace domestique dépend des moyens financiers dont nous disposons et de notre patrimoine culturel, de notre rapport aux objets, à leur forme, à leur beauté. De l'importance que nous accordons à notre intérieur. S'intéressant au « commerce des objets », à leurs statuts et rôles, Michel Lussault leur attribue quatre rôles[35] dont le second est « *l'objet identitaire* ».

> Il est également opportun de s'intéresser aux statuts et aux rôles des objets matériels – qui entrent dans la constitution de tous les agencements – dans la dynamique des situations spatiales. Ces objets, ces choses, en certaines occasions, peuvent posséder une fonction d'opérateur de spatialité. L'importance de notre commerce quotidien avec les objets ordinaires, de

[31] Un autre musée berlinois propose la visite d'un appartement typique : https://www.visitberlin.de/fr/plattenbau-museumswohnung. Consulté le 5 novembre 2018.

[32] Le manque d'espace nécessite parfois de rationaliser l'intérieur d'un logement, comme les hôtels capsule, au Japon, qui offrent des cabines-lits.

[33] Propos de l'architecte Loïc Julienne, atelier Construire, recueillis lors d'un entretien personnel, réalisé le lundi 3 octobre 2016, en vue de la préparation de la série « Les Bogues du Blat ou les interdépendances humaines 3, Beaumont », 2017.

[34] François Hers, http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2012/08/belgique-interieurs.html

[35] Michel Lussault, *L'Homme spatial*, *op. cit.* Voir en particulier « Le commerce des objets », p. 177-180.

> toutes tailles, dans les situations plus ou moins ritualisées où nous les rencontrons – sans nécessairement les utiliser – paraît flagrante. Ce commerce constitue la trame de fond de notre existence, dans la mesure où nous sommes de plus en plus confrontés aux objets techniques, parfois plus intensément qu'aux autres humains. Un tel phénomène structure notre sociabilité et notre spatialité[36].

L'espace domestique décline ainsi sa « grammaire spatiale »[37], ce que nous voulons montrer aux autres de nous-même, une vitrine finalement, avec nos objets « fétiches, chargés d'affects, points d'ancrage de l'imaginaire et de la mémoire dressés en emblèmes de son espace personnel […].[38] ».

La pièce est baignée dans un environnement rose et rouge : le rose est porté par le motif floral du papier peint et le rideau, quand le rouge sert de fond à un grand poster de Claude François (Fig. 28). Sommes-nous dans une chambre d'enfant (il y a un berceau) ? Sur une autre image, l'ambiance est chargée de bleu : le papier peint et le dessus de lit semblent assortis, le regard est presqu'hypnotisé par les motifs (Fig. 29). Les coloris changent sur cette troisième photographie : des rideaux orange qui s'accordent avec le dessus de lit quand les murs sont couverts d'un papier peint jaune et marron. A travers la fenêtre, nous apercevons un morceau de campagne (Fig. 30). L'espace visuel est bien rempli, entre le papier peint aux fleurs de différentes couleurs auxquelles semblent s'accorder l'abat-jour d'une lampe posée et un coussin sur une chaise (Fig. 31). Les motifs du fauteuil comme ceux de la nappe sont différents. Sur une dernière image, nous apercevons à travers la fenêtre les mêmes maisons qui se répètent (Fig. 32), laissant imaginer que nous sommes dans une zone pavillonnaire.

Ces intérieurs ont en commun une accumulation de motifs qu'un substantif semble résumer : le kitsch. Le kitsch, c'est un excès de la forme sur le fond, porté par une accumulation outrancière et un style criard ; en cela, il s'oppose au bon goût, lequel déploie une apparence cossue ou un style épuré. Il est lié à la société de consommation, à la production d'objets en série bon marché, affublés en contrepartie, comme pour les enrichir, de décorations ou de couleurs voyantes. Dans la série « Intérieurs », le kitsch produit un étouffement par le motif.

Les interrogations portées par François Hers, à travers son travail photographique dans les années 1970 et 1980, entre images documentaires et récit autobiographique, sont très fortes. Le logement apporte des indications sociales, à travers l'aménagement et la décoration.

2.2.2.4 La fonction des classes sociales

Les photographies de François Hers décrivent une certaine classe sociale. Avec Marx, la lecture par classes sociales permet d'installer fortement l'opposition entre deux classes regroupant les capitalistes (la classe dominante) d'un côté, et les prolétaires (la classe ouvrière) de l'autre. Cette rivalité est liée à la force de travail et

[36] *Idem*, p. 177.
[37] Expression empruntée à Michel Lussault, p. 178.
[38] *Ibidem*.

à la place dans le système productif. Elle passe par la conscience de classe. Le but de la lutte de classe est d'améliorer les conditions de vie des ouvriers. C'est une classification engagée, qui se concentre sur les deux extrêmes.

Avec la sociologie et Max Weber (1864-1920), il y a plus de distance et de nuance, en particulier avec le développement des classes moyennes. Pour Weber, une classe sociale est un groupe d'individus constitués à partir de critères discriminants comme le diplôme, le revenu, le patrimoine, l'endroit où ils habitent, lesquels déterminent une certaine capacité d'accéder aux mêmes biens et services du marché. Elle est caractérisée par un style de vie. Le sociologue distingue quatre grandes classes sociales : la classe ouvrière, la petite bourgeoisie, la classe moyenne salariée et la classe possédante. Le rapport des classes est plus apaisé.

Une classe sociale est un « groupe d'individus ayant une place historiquement déterminée au sein de la société et qui se distinguant par son mode de vie (habitat, éducation, travail, etc.), son idéologie et, pour les marxistes, par sa place dans le processus de production, à la fois réelle et vécue comme telle par ceux qui la composent (*conscience de classe*). [39] ».

Nous pouvons commencer par découper la population en trois grandes parties, avec diverses appellations : classe inférieure / populaire, classe moyenne, classe supérieure / dirigeante. Il faut ensuite renseigner ces trois ensembles, en renseignant trois identités : « l'identité temporelle », « l'identité culturelle » et « l'identité collective »[40].

Aujourd'hui, ce sont plutôt des critères économiques qui organisent ce découpage, qui décrivent la stratification sociale : type de profession, niveau de revenu pour constituer les catégories (plutôt que des classes) socioprofessionnelles (C.S.P.) Les catégories utilisées par l'I.N.S.E.E. sont les suivantes : agriculteurs exploitants / artisans, commerçants, chefs d'entreprise / cadres, professions intellectuelles

---

[39] http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/classe_sociale/34366. Consulté le 7 juillet 2016.

[40] *Entre Marx et Weber, on peut trouver un juste milieu, une définition qui repose sur des critères tangibles. On peut parler de classes sociales pour des catégories qui sont à la fois inégalement situées dans le système productif et marquées par une forte identité. Cette identité peut avoir trois facettes. L'identité temporelle : la permanence de la catégorie, une mobilité sociale réduite, de faibles liens avec les autres classes, notamment par le mariage (homogamie). L'identité culturelle : le partage de symboles communs, de odes de vie et de façons de faire, qui font qu'on se reconnaît au sein d'une même classe. Enfin, l'identité collective : une capacité à agir ensemble de façon conflictuelle, afin de faire reconnaître les intérêts de la classe. Cette définition se fonde sur l'existence d'inégalités, en particulier (mais pas seulement) par rapport à la propriété des moyens de production. […]. Cela conduit à prendre en compte, comme le fait Bourdieu, des ressources multiples, qu'il s'agisse du capital économique (le revenu et le patrimoine), culturel (les diplômes notamment), social (la famille, les amis, les collègues) et symbolique (les valeurs).* Louis Chauvel, « Qu'est-ce qu'une classe sociale ? », Alternatives Economiques, 01/10/2002. http://www.alternatives-economiques.fr/quest-quune-classe-sociale/00025824. Consulté le 5 novembre 2016.

supérieures / professions intermédiaires / employés / ouvriers y compris agricoles / inactifs ayant déjà travaillés / autres sans activité professionnelle.
L'intérêt de définir des classes, au-delà des catégories socioprofessionnelles, est de décrire les inégalités et de porter la voix de certaines catégories peu audibles et peu visibles. Rendre visible, par la photographie, le réel tel qu'il est, à la façon de La Nouvelle Objectivité : le dispositif de François Hers accompagne cette volonté. Dans un premier mouvement, ces intérieurs nous ont paru kitsch. Dans un second, ils nous semblent révéler une forme de liberté, celle de combiner motifs et couleurs selon son désir, pour décliner sa propre « grammaire spatiale ».

2.2.2.5 Un tout autre décor.

Nous changeons de décor, de dispositif et de propos. Les deux séries réalisées par Patrick Faigenbaum sur des familles italiennes illustres sont fort différentes. La première s'étend entre 1983 et 1987 et concerne Venise, Florence et Rome ; la seconde se déploie entre 1989 et 1991 et se situe à Naples.
Le dispositif est très différent de celui de François Hers. Les images sont en noir-et-blanc, dans un format presque carré (Fig. 33 à 38). Ce sont des portraits en pied : les personnes posent, dans une posture Figée, raide. L'éclairage est travaillé pour produire une obscurité qui accentue l'ambiance générale.
Ce sont des images très composées. La posture hiératique des personnages s'accorde parfaitement avec leur environnement : des intérieurs sombres, richement aménagés. Les visages sont graves, aucun n'esquisse un sourire. Le cadre, ces intérieurs cossus et ces belles architectures, et le noir-et-blanc renforcent cette solennité. Nous ressentons l'histoire de ces familles italiennes, de ces prestigieuses lignées, chargées de pouvoir et de secrets. Ce dispositif parle du temps qui passe et de la splendeur passée. Il montre aussi un monde Figé, dans lequel il faut tenir son rang, quoi qu'il arrive.
Chez François Hers comme chez Patrick Faigenbaum, les foyers photographiés révélaient les identités temporelle et culturelle des habitants – des identités à l'abri du regard des autres, dans « l'appartement, ma forteresse ».

2.2.2.6 Chez soi, pour recevoir et prendre le temps

Au contraire, Rirkrit Tiravanija ouvre et utilise son foyer – son appartement New-Yorkais, enfin, sa reconstitution – comme lieu de rencontre, comme lieu de convivialité. « Ma porte est grand ouverte » semble dire l'artiste thaïlandais.
Le musée est un lieu de consommation. Non seulement parce que nous pouvons y acheter des produits dérivés, mais aussi dans notre façon de visiter une exposition. En 1995 s'est tenue à Paris, au Grand Palais, une rétrospective de Cézanne pour laquelle il était possible de réserver son entrée par tranche de 30 minutes. Les salles étaient remplies, ce qui rendait difficile la contemplation d'un tableau. Par ailleurs, il fallait suivre un certain rythme à travers les salles, pour ne pas les engorger. Finalement, à la sortie du musée, il était difficile d'énoncer ce que nous avions vu. En revanche, nous pouvions dire que nous y avions été ! Visiter le Vatican, et en particulier, atteindre la Chapelle Sixtine, est une expérience similaire. Vaut-il la peine de rencontrer ainsi les plus grands artistes de la Renaissance (Botticelli, Le

Pérugin ou Michel-Ange) ? De façon générale, l'achat des billets par internet, pour visiter les expositions, avec le système coupe-file, simplifie l'accès, mais renforce l'aspect de consommation.
Au Kunstverein de Cologne (exposition *Untitled 1996 (tomorrow is another day)*, en reconstituant son appartement New-Yorkais, avec une cuisine qui fonctionne, ouvert au public 24h/24, Rirkrit Tiravanija renverse notre statut de consommateur d'œuvres d'art. Il nous donne un rôle puisque l'œuvre se produit avec notre présence. Il nous donne surtout du temps. Il indique aussi que le musée, au-delà de la contemplation des œuvres, est un lieu de co-présence et qu'il faut activer les rencontres. Il s'agit avant tout de passer un bon moment, comme à Dijon, la même année, au Consortium[41], en buvant un thé.

2.2.2.7 Données économiques, sociales et psychologiques

La maison est certes le lieu de « la consommation finale », mais c'est aussi un objet à concevoir et fabriquer, et un espace à aménager. Elle appartient ainsi au secteur économique du bâtiment et des travaux publics (B.T.P.), qui est parmi les plus importants de l'économie.

2.2.2.7.1 Le secteur du B.T.P. (bâtiments et travaux publics)

La population active est classée en trois secteurs : le secteur primaire concerne la collecte et l'exploitation directe de ressources naturelles (agriculture, pêche, chasse, forêt), le secteur secondaire concerne les industries de transformation et le secteur tertiaire regroupe les services (marchands ou non marchands).
Le secteur du B.T.P. (bâtiments et travaux publics) appartient au secondaire. Il joue un rôle moteur dans l'économie française. Le bâtiment est très important pour l'emploi. Il comprend « 401 100 entreprises et 1 431 300 actifs dont 1 051 000 salariés et 380 300 artisans. Il équivaut à la moitié de l'industrie ou à deux fois les activités de banque ou d'assurance.[42]» Il représente près de 9 % du PIB. Il sert même d'indicateur : une bonne activité du secteur du B.T.P. peut relancer la croissance générale du pays. C'est un secteur clé, ausculté en permanence. Suite à la crise de 2008[43], et après plusieurs années de crise, il y a eu en 2016 un redémarrage de l'activité dans le bâtiment grâce, entre autres, à la reprise de la construction de logements neufs (parc locatif social), au prêt à taux zéro ou aux taux d'intérêt bas. Le marché de l'ameublement et celui du bricolage ont aussi leur rôle.

2.2.2.7.2 Le marché immobilier.

Le secteur du B.T.P. dépend du marché immobilier.

> Le marché immobilier est le marché de gré à gré (quoique ayant généralement recours à des intermédiaires) où interviennent les acheteurs et vendeurs, et aussi les propriétaires et locataires de biens immobiliers. Les ventes immobilières se font essentiellement de gré à gré, mais une petite

[41] Exposition *Untitled 1996 (one revolution per minute)*, 21 juin 1996 - 14 août 1996.
[42] http://www.ffbatiment.fr/Files/pub/Fede_N00/NAT_LES_CHIFFRES_EN_FRANCE_3345/95a39ea5ef4e4b61b9c7b2a4ae9d7bef/EDIT/Batiment-en-chiffre-2016.pdf
[43] Nous reviendrons dans la troisième partie sur la crise de 2008 liée à la bulle immobilière.

> partie se fait en enchères (dans le cas de saisies, ou de biens vendus dans le cadre de successions conflictuelles)[44].

Au-delà de cette définition technique, le marché immobilier apporte de nombreuses indications économiques et sociales.
La valeur marchande d'un espace[45] dépend de la valeur sociale projetée sur cet espace par les individus (ou par des groupes ou des organisations). Cette projection intègre des mécanismes complexes.

> Il ne s'agit pas de réduire la valeur d'un espace à son évaluation immobilière et foncière, mais de bien comprendre qu'au sein du marché il existe de puissantes conventions normatives d'évaluation et de valorisation, construites et acceptées par les vendeurs comme les acheteurs, c'est-à-dire un mode commun et convenu de désignation d'un ordre de grandeur des choses (ici des valeurs spatiales). Ainsi, l'évaluation de la valeur vénale d'un bien est fondée sur des critères simples à la fois « objectifs » (position dans la ville, accessibilité, aménités du bien et de l'entour – du quartier) et « subjectifs » (représentations des mêmes positions, accessibilité et aménités que possèdent les opérateurs, articulées à la vision que les vendeurs ont de l'image que les différentes catégories d'acheteur-type se font des critères prémentionnés)[46].

Le prix au mètre carré se construit donc à partir de données objectives enrichies par l'imaginaire associé à l'espace concerné.
Le loyer (ou le remboursement d'un emprunt) dans le budget d'un ménage est important. En 2014, pour les locataires du parc privé et pour les accédants (en cours de remboursement), la part du logement dans leur budget pouvait dépasser 25 %. Dans certaines villes, elle peut aller au-delà des 30 %, voire plus pour Paris. Ce pourcentage augmente lorsque l'on vit seul. Les aides au logement et les loyers du parc social viennent compenser la fragilisation financière de ces personnes.
En Europe, néanmoins, ce n'est pas du tout en France que le coût du logement est le plus fort. C'est au Danemark, en Allemagne et en Grèce où l'on trouve de nombreux ménages (plus de 20% de la population) qui dépensent plus de 40% de leurs revenus dans leur logement. En France, cela concerne environ 4% des ménages seulement.

2.2.2.7.3 Le mal-logement

La question du logement est cruciale. La Fondation Abbé Pierre publie chaque année son rapport annuel qui décrit la situation en France. La 22ème édition parue le 31 janvier 2017 rappelle que pour environ 15 millions de personnes, se loger est une difficulté.

> 4 millions de personnes sont sans abri, mal logées ou sans logement personnel. Outre ces situations les plus graves, 12,1 millions de personnes sont touchées à des degrés divers par la crise du logement. Effort financier excessif, précarité énergétique, risque d'expulsion locative, copropriétés en

[44] http://www.lexique-immobilier.com/Marche_immobilier-287.html. Consulté le 5 novembre 2016.
[45] Michel Lussault, *L'Homme spatial*, *op. cit*. Voir à ce sujet « Pas sûr, mais avec », p. 181-185.
[46] Michel Lussault, *L'Homme spatial*, *op. cit*, p. 183-184.

> difficulté, surpeuplement… au total, sans les doubles comptes, près de 15 millions de personnes sont touchées, à un titre ou à un autre, par la crise du logement. A bien des égards, pour les pauvres, les classes populaires et moyennes, la situation tend à s'aggraver, en particulier depuis la hausse des prix de l'immobilier des années 2000 et le déclenchement de la crise économique en 2008.[47]

Pour environ 22% de la population française, avoir un logement décent est difficile. Trop de personnes vivent encore dans un logement jugé inconfortable.

> Par logement très inconfortable, Eurostat entend le fait de vivre dans une habitation surpeuplée et qui présente au moins l'un de ces inconvénients : un toit qui fuit, des murs, le sol ou des fondations humides, de la pourriture dans l'encadrement des fenêtres ou au sol l'absence de douche, de baignoire ou de toilettes intérieures ou encore un déficit important de luminosité[48].

Il y a bien le droit au logement opposable (DALO) : le logement est un droit que l'on peut réclamer auprès de l'Etat. La maison répond à un besoin fondamental. Elle s'inscrit dans ce qui est essentiel : avoir un toit, accéder à des soins et l'éducation. C'est pourquoi le logement se trouve au cœur des politiques de la ville, à travers la question de la construction de logements sociaux et de la réhabilitation de quartiers qui semblent abandonnés. Les quartiers prioritaires de la politique de la ville est l'appellation utilisée depuis le 1er janvier 2015, suite à la promulgation de la « loi de programmation pour la ville et la cohésion sociale » du 21 février 2014. Ils désignent les 1 300 quartiers confrontés à de très fortes difficultés liées au nombre d'habitants, au taux de chômage, à la proportion de jeunes de moins de 25 ans et de personnes sorties du système scolaire sans diplôme, et au potentiel fiscal des communes concernées. Il y a un lien entre la qualité de l'habitat et le dynamisme économique d'un territoire. Or l'habitat est un enjeu essentiel dans le contexte mondial actuel : celui d'une démographie exponentielle (la population mondiale compte aujourd'hui 7,7 milliards et devrait dépasser les 9 milliards en 2050) et d'une crise écologique. L'unité d'habitation apparaît comme une voie possible.

2.2.3 Les enjeux économiques et écologiques de l'habitat

2.2.3.1 Les historiques

Dans les années 1910, Charles-Edouard Jeanneret (qui prendra le pseudonyme de Le Corbusier en 1920) s'intéresse au problème du logement social. Dès 1914, il développe le principe Dom-ino (mot-valise à partir du latin *domus* – la maison – et du mont innovation). Dom-ino est comme une ossature en béton, facile à produire, voire à monter soi-même : des poteaux portant un plancher, sans mur porteur. C'est donc un procédé de construction industrielle, en série, à partir d'éléments préfabriqués en béton. C'est le principe de l'unité d'habitation à reproduire,

[47] http://www.fondation-abbe-pierre.fr/22e-rapport-etat-mal-logement-en-france-2017. Consulté le 24 maars 2017.

[48] Laurent Jeanneau, « le Tour d'Europe du mal-logement », *Alternatives économiques*, n°304, mai 2001, p.52.

rapidement. Dom-ino représente une synthèse entre la problématique du logement social et la dynamique de la société moderne.
En 1927, c'est Richard Buckinster Fuller qui propose sa maison *Dymaxion*, rencontre de dynamique et maximum efficacité.

> C'est le prototype industrialisé le plus élaboré jamais produit pour la maison, ancêtre de toute l'architecture de cellules produites en série, mobil-homes, capsules et modules encastrables (plug-in). Un mât central contenant les services complets de contrôle de la climatisation, du recyclage de l'eau, de l'élimination des déchets, de l'exploitation de l'énergie solaire à travers des lentilles soutient, par des câbles, des planchers et des parois de forme hexagonale réalisés en caissons d'aluminium et vitrages doubles. Les commandes des portes sont photoélectriques, les lits pneumatiques[49].

C'est une proposition éminemment futuriste, conçue pour « le citoyen du monde », pour celui qui évoluera dans un monde hautement technique, avec une approche complètement rationnelle de l'espace.
Il y a ensuite les deux propositions de Jean Prouvé. En 1944, il conçoit « La maison démontable » (6 x 6 m, en métal et bois) pour reloger les sinistrés de Lorraine. « Démontable », donc « montable ». Sur le principe du *kit* (« ensemble de pièces détachées constitutives d'un objet, vendues avec un plan de montage, et que l'on assemble soi-même. [50]»), livrée en pièces détachées, cette maison peut être montée en une journée par deux personnes. A la suite de l'appel de l'Abbé Pierre, en 1954, Prouvé propose en 1956 « la maison des Jours Meilleurs ». C'est un habitat de type F3 (deux chambres et un salon, une cuisine et une salle d'eau.). Le même principe de montage rapide et simple est appliqué : elle peut être construite en sept heures [51]!
Dans les années 1960, Jean-Benjamin Manaval conçoit sa fameuse maison Bulle : six coquilles faciles à assembler pour former une unité d'habitation nomade (Fig. 39). Comme pour les précédentes propositions, il s'agit d'un habitat préfabriqué, sans fondations, que l'on produit de façon industrielle. Entièrement réalisée en plastique, d'une surface de 36 m^2, transportable en camion, la maison Bulle est composée de deux chambres, d'un salon, d'une cuisine, d'une salle de bain et de toilettes.
Partir d'un module[52], d'une unité à reproduire et à combiner avec d'autres jusqu'à concevoir un ensemble… voilà ce que proposent Warren Chalk, Peter Cook et Dennis Cromptoon dans le numéro 5 de la revue *Archigram* avec *Plug-in City.*

> En tant que projet global, Plug-in City est la combinaison d'une série d'idées élaborées entre 1962 et 1964. Le logement modulaire métallique constituait une innovation, puisque des unités d'habitation amovibles étaient intégrées dans une « mégastructure » de bétons. Les discussions soulevées par

[49] François Laisney, *Fuller Richard Buckminster*, http://www.universalis.fr/encyclopedie/richard-buckminster-fuller/ Consulté le 5 novembre 2016.
[50] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/kit/45585. Consulté le 5 novembre 2016.
[51] Elle a été montée et exposée par la galerie Patrick Seguin en 2012.
[52] « Elément juxtaposable, combinable à d'autres de même nature ou concourant à une même fonction. », http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/module/51978

> Achigram 2 et Archigram 3 ont fait monter la pression du débat en faveur des bâtiments périssables, et il est alors devenu indispensable d'étudier ce qui se passerait si tout l'environnement urbain était programmé et structuré pour évoluer sans cesse [53].

Le groupe d'architectes d'anglais, avec leur approche radicale et innovante, voit bien au-delà du module. Ce qui les intéresse, c'est la modularité et le nomadisme, c'est-à-dire le mouvement. Rien n'est établi, l'architecture s'allège de ses fondations pour devenir un objet de consommation comme les autres.

> L'Habitat – un objet de consommation éphémère semblable aux produits électroménagers – se déplace comme le font les mobile homes, l'intérieur de cet habitacle se déplie selon les activités. Les éléments de façades, de nouvelles pièces, viennent se brancher sur la trame existante. Le nomade contemporain, habitant de tout le territoire, porte sur lui sa combinaison gonflable qui prendra la forme d'un igloo de plastique transparent. Archigram développe à l'extrême des thèmes modernistes jusqu'à remettre en cause l'attachement de l'architecture au sol, sa permanence, parvenant ainsi à un « au-delà » de l'architecture, immatérielle, gonflable, transparente ou invisible, telle la paroi d'une volière[54].

A la sédentarité du propriétaire de l'espace privé se substitue le nomadisme du campeur hyper connecté dans un espace ouvert et public – dans un espace consommé et partagé.

Toutes ces propositions historiques construisent une esthétique du prototype. Qu'est-ce qu'un prototype ? C'est le « *premier exemplaire construit d'un ensemble mécanique, d'un appareil, d'une machine et qui est destiné à en expérimenter en service les qualités en vue de la construction en série.* [55]» Le concepteur du prototype extériorise et donne forme à un concept, à une idée ou à un rêve. Le prototype est donc la projection extériorisée, plastique, visible d'un cheminement interne. Le premier exemplaire va être testé pour être amélioré et pouvoir être construit en série. Il est porteur d'un mouvement centrifuge, d'extension/d'expansion. Imaginer, concevoir, bricoler, fabriquer et expérimenter, voilà les actions qui activent cette esthétique.

2.2.3.2 De la cellule au module, réduire l'espace

2.2.3.2.1 Les cellules d'Eshel Meir, dit Absalon

Eshel Meir, dit Absalon, est un artiste israélien (1964-1993). A partir de 1989, son travail va interroger la question de l'espace physique et mental et s'articuler fortement autour du prototype. En 1990, il propose d'ailleurs une œuvre intitulée *Prototype*. En 1992, ses *Propositions d'habitation* réalisées avec du contreplaqué, de la mousse thermique, du carton, de la peinture blanche et équipées d'un tube fluorescent, vont préciser cette recherche en s'appuyant l'espace dont a besoin exactement le corps.

---

[53] *Archigram*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 1984, p. 87.

[54] Alain Guiheux, « Fast histoire », *Idem*, p.10.

[55] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prototype/64610. Le prototype est essentiel dans le monde industriel.

Au même moment, il va commencer à fabriquer les *Cellules* : six modules d'habitation de $9m^2$ maximum, qu'il voulait installer dans six villes différentes (Paris, Francfort, Tokyo) et dans lesquelles il aurait pu résider (Fig. 41 et 42). La vidéo *Proposition d'habitation* (1990) filme un homme évoluant à l'intérieur, expérimentant ainsi l'espace avec son corps. L'espace n'est pas vraiment fonctionnel, mais correspond plutôt à la forme originelle. Les formes diffèrent puisque la cellule n°5 est presque cubique tandis la n°6 est cylindrique. L'artiste décline les solides de la géométrie : cube, pavé, cylindre, cône et sphère. La surface extérieure comme intérieure est la même : lisse, blanche et brillante. Ces Cellules sont des objets-espaces à expérimenter plutôt qu'à vivre – il est difficile d'y dormir, de manger, de se laver.

2.2.3.2.2 Le projet *Variatio de Stéphane Protic*

Le projet *Variatio* (2014/2015) de Stéphane Protic a été présenté au Centre d'art du 3 bis f à Aix-en-Provence lors d'une exposition en 2015. Ce lieu d'exposition est atypique puisqu'il se trouve au sein de l'hôpital psychiatrique Montperrin et certains espaces d'exposition sont d'anciennes cellules[56].

Conçue comme une cellule prototype, l'artiste part des mesures des cellules du lieu-même du 3bisf, ici une cellule de 9 mètres carrés, qui va servir de matrice – une unité minimale d'habitation, à l'échelle du corps humain, qui pourrait servir en cas d'urgence (Fig. 42, 43 et 44).

> Construire, au centre de l'espace principal d'exposition, un module comme la projection d'une des cellules qui la jouxtent. Il s'agit de produire un cube d'environ trois mètres par trois, telle l'empreinte d'une chambre et de ses meubles.
> Ainsi, tournant autour de ce bloc minimal façonné de plaques de plâtre, nous projetons nos fantasmes et nos doutes et nous interrogeons sur son statut : est-ce une construction ? une sculpture ? une installation … ?
> Les parois de ce dernier s'enfoncent à certains endroits semblant alors dessiner
> une forme intérieure que l'on ne saurait pas vraiment qualifier de l'extérieur. La compréhension de cette installation se fait dans la possibilité de la pratiquer. La transition permet au visiteur de comprendre la fonctionnalité de la chambre dans laquelle il entre et qu'il ne pouvait pas identifier auparavant. Ici tout est rationalisé et pensé d'un seul tenant. Les meubles sont fixés dans le sol et les murs – comme ils l'étaient d'ailleurs dans les chambres d'isolement par le passé. Ce cube blanc, épuré, oscille entre la sculpture et l'installation et s'instaure comme une forme paradoxale indéterminée : un espace de possibles pour le visiteur.

[56] « Lieu d'arts contemporains, le 3 bis f est situé dans les murs de l'hôpital psychiatrique Montperrin, à Aix-en-Provence. Son nom est celui que portait le pavillon dès la construction de l'hôpital à la fin du dix-neuvième siècle. Une époque où les pavillons d'hôpitaux portaient des numéros, avant les noms de fleurs, puis aujourd'hui de psychiatres. 3 bis f, c'est jusqu'en 1982, le 3 bis des femmes, lieu d'hospitalisation fermé, un pavillon de force conçu à cet effet, architecture panacoustique, dortoirs et cellules. Le début des années quatre-vingt voit le développement de l'activité extra-hospitalière en psychiatrie ayant notamment pour conséquence la vacance de locaux. » http://www.3bisf.com/spip.php?rubrique3&section=23

> Cette installation se nourrit indéniablement de l'histoire du lieu mais s'instruit
> également comme une véritable réflexion sur l'architecture et ses principes rationalistes. Elle devient dès lors l'unité centrale d'un projet global d'exposition[57].

2.2.3.2.3 Réduire l'espace pour coller avec lui

Comment utiliser encore moins d'espace : c'est que propose le collectif N55 avec la capsule *Snall Shell System* (Système de coquille escargot). Comme la coquille de l'escargot, elle est transportable partout avec soi. Totalement autonome, viable (cuisine, sac pour aller au toilette), tout terrain, elle flotte aussi. Nous pouvons l'installer partout : dans un jardin, dans une pièce, l'accrocher à un bateau ou à d'autres *Snail Shell System* pour former une communauté. Bivalente, elle peut être commercialisée ou exposée dans un musée (Fig. 45, 46 et 47).

N55 est un collectif d'artistes fondé en 1994 et basé à Copenhague. Ses membres s'intéressent à la vie quotidienne, en proposant des projets qui lui sont liés comme la capsule *Snall Shell System*, ou différents types de vélos : *XYZ ONESEATER*, *XYZ TWOSEATER*. Par ailleurs, ils défendent un accès libre aux données : nous pouvons télécharger sur leur site les manuels de construction[58].

Coquille d'escargot ? Ou « île absolue » ? S'intéressant au vol spatial, Peter Sloterdijk y voit l'incarnation de l'« île absolue », c'est-à-dire l'incarnation de l'expérience absolue de la vie avec l'espace, dans la mesure où la station spatiale colle à l'homme, elle fait corps avec l'astronaute. Elle n'est plus une coquille ou une enveloppe. Dans l'interaction technique permanente, elle est ce par quoi l'homme expérimente son être-dans-le-monde.

> Si les stations spatiales habitées sont des champs de démonstration anthropologiques, c'est que l'être-dans-le-monde des astronautes n'est plus possible que sous la forme d'un être-dans-la-station. La pointe ontologique de cette situation est le fait que la station, dans une bien plus grande mesure que n'importe quelle île terrestre, constitue un modèle du monde, ou plus précisément : une machine d'immanence dans laquelle l'existence ou la capacité de séjourner dans un monde est intégralement placée sous le signe de la dépendance à l'égard des donneurs de monde techniques[59].

2.2.3.2.4 La forme des nuages

Comment endiguer les problèmes de surpopulation et la destruction de l'environnement ? Tomás Saraceno propose sa cité flottante, composée de modules connectés entre eux (Fig. 48 à 51). Nous pensons au projet *Cloud Nine* (vers 1960) de Buckminster Fuller, cet ensemble de bulles autonomes pouvant accueillir quelques milliers d'habitants et formant une ville flottant dans l'air. Nous pouvions déplacer et faire atterrir cette mégastructure selon les besoins et les ressources. *Cloud Nine* avait été imaginé en cas de surpopulation.

---

[57] Extrait de la note d'intention de l'artiste, juin 2014.

[58] http://www.n55.dk/MANUALS/Manuals.html

[59] Peter Sloterdijk, *Ecumes*. Sphères III, Paris, librairie Fayard / Pluriel, 2013, p. 283-284.

L'esthétique du prototype combine dimension architecturale et dimension scientifique. La présence de la technique et de la modularité est primordiale. L'esthétique du prototype développe une apparence futuriste, déclinant des formes géométriques, rehaussées par la blancheur, l'emploi du métal et du plastique. Du côté du logement, il doit être efficace et ergonomique, le pratique l'emporte sur le rêve. L'ambiance générale semble plutôt froide, aseptisée. Ces formes futuristes portent un imaginaire de la survie, après une catastrophe naturelle ou un effondrement économique mondial. Ces modules pourraient avoir survécu à un conflit interplanétaire ou pourraient constituer une solution dans un monde post-nucléaire.

2.2.4 Esthétique de la cabane

2.2.4.1 Rêve de cabane

Lorsque Henry David Thoreau s'installe à Walden le 4 juillet 1845 pour deux ans et deux mois, alors que sa cabane n'est pas complètement terminée, il choisit d'abord d'abandonner la surenchère portée par la société moderne et la vanité humaine inhérente[60]. Thoreau dénonce d'abord la temporalité de la société, cette sorte de frénésie superficielle pour accumuler et s'enrichir. Puis il décrit un retour aux sources. Mais ce rôle de la nature arrive dans un second temps. Après le renoncement. C'est ce double mouvement (renoncement, rapport à la nature) qui nourrit le texte de Thoreau et qui rend ce récit emblématique du transcendantalisme.
L'écrivain s'interroge sur la vie et sur être soi-même : « *L'homme doit trouver ses motifs en lui-même, c'est certain.* »[61]. Il s'agit de faire honneur à la vie et de revenir à l'essentiel. Pour cela, il faut connaître la vie et coller à soi-même. C'est là qu'intervient la cabane au cœur de la nature. C'est le « lieu-objet » qui permet ce retour à l'essentiel. De quoi avons-nous besoin pour nous accorder avec ce que nous sommes ? L'homme est de passage. La société moderne nous accapare, nous soumet à une organisation pour être efficace. Et en cela, nous éloigne de ce qui est important, l'instant, être pleinement dans l'instant. Ainsi y-a-t-il de l'indépendance dans l'improvisation de la cueillette là où il y a de la dépendance dans l'organisation chez le fermier. L'homme s'est enfermé dans une conformité et dans la résignation du troupeau. Thoreau s'installe dans cette cabane pour abandonner ces lourdeurs et pour retrouver la simplicité.

> Avoir action sur la qualité du jour, voilà le plus élevé des arts. Tout homme a pour tâche de rendre sa vie, jusqu'en ses détails, digne de la contemplation de son heure la plus élevée et la plus sévère. […]. Je gagne les bois parce que je voulais vivre suivant mûre réflexion, n'affronter que les actes essentiels de la vie, et voir si quand je viendrais mourir, découvrir que je n'avais pas vécu. Je ne voulais pas vivre ce qui n'était pas la vie, la vie est si chère ; plus que ne voulais pratiquer la résignation, s'il n'était tout à fait nécessaire. Ce qu'il me fallait, c'était vivre abondamment, sucer toute la

[60] Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, trad. L. Fabuler, Paris, Gallimard, 1992.
[61] *Idem*, p. 112.

> moelle de la vie, vivre assez résolument, assez en Spartiate, pour mettre en déroute tout ce qui n'était pas la vie, couper un large and afin et tondre ras, acculer la vie dans un coin, la réduire à sa plus simple expression, et, si elle se découvrait mesquine, eh bien, alors ! En tirer l'entière, authentique mesquinerie, puis divulguer sa mesquinerie au monde ; ou si elle était sublime, le savoir par expérience, et pouvoir en rendre compte fidèle dans ma suivante excursion[62].

L'homme possède en lui-même tout ce dont il a besoin et c'est cela qu'il doit épanouir. Le reste est secondaire, voire ramollit et affaiblit, comme le confort. Par exemple, Thoreau explique qu'il est assez facile de se nourrir.

> J'appris de mes deux années d'expérience qu'il en coûterait incroyablement peu de peine de se procurer sa nourriture nécessaire même sous cette latitude ; qu'un homme peut suivre un régime aussi simple que font les animaux, tout en conservant santé et force[63].

Qu'est-ce qu'une cabane ? C'est une petite construction souvent en bois, plutôt temporaire. Elle se trouve dans la nature (on ne trouve pas de cabane en ville). C'est une construction sommaire, mais confortable, chaleureuse : un bon feu transforme toute cabane en lieu magique. La cabane, c'est aussi le plaisir de bricoler un espace personnel avec deux morceaux de bois et un bout de ficelle. La cabane de Thoreau synthétise parfaitement cette dimension personnelle, elle a été construite par l'écrivain, elle a nécessité de l'effort et en même temps, elle est cette fenêtre ouverte sur la nature, une fabrique de paysages fondateurs. Elle est la susbtantifique moelle du foyer : un habitat qui est conçu (et fabriqué) par nous-même, qui nous ressemble et est ouvert sur le monde – ici, la nature. C'est tout un imaginaire qui est convoqué dans *Walden ou la vie des bois*, et que nous appellerons, l'imaginaire de la cabane.
Qu'est-ce que l'imaginaire ? C'est une sorte de réservoir de récits et mécanismes produisant des images. L'imaginaire est un contenu antérieur qui s'active pour produire des représentations ou des images qui vont produire une trame de lecture. Ce contenu est par ce que quoi nous allons entrer dans la réalité et nous aider à poser des repères.
L'imaginaire de la cabane se construit selon plusieurs mécanismes[64] : celui d'un retour vers l'enfant et vers ces moments de jeux improvisés avec quatre chaises et un drap en guise de toit, celui de quitter les espaces formatés de la ville, bruyants et pollués, celui, enfin, du corps libéré, dans l'herbe, dans les arbres, taché par la terre, voire la boue.

> Nous reviendrons plus loin sur les différentes fonctions que l'on peut repérer dans leur construction lorsque l'enfant se met en tête d'en fabriquer. Mais avant cela, nous rappellerons en quelques mots des données relatives à notre environnement moderne qui contribuent à rendre les cabanes d'autant plus précieuses. Nous vivons dans un cadre de plus en plus souvent citadin, dans des mégapoles où la nature est encadrée, contenue dans des espaces réduits,

[62] *Idem*. p. 90
[63] *Idem*, p.61
[64] Voir à ce sujet le texte de Patrice Huerre, « L'Enfant et les cabanes », *Enfances&PSY*, n°33, 2006/4, p. 20-26.

> formatée aux contraintes de la ville. Les enfants, comme les adultes qui y vivent, gardent pour la plupart en eux la nostalgie de modes de vie et de rapports à la nature, bien souvent idéalisés, qui les conduit à en rechercher les traces durant leur temps libre. […]. Enfin, soulignons combien nos formes d'habitat verticales, à haute densité humaine dans un environnement minéral, conduisent à rechercher l'opposé dans un mouvement compensatoire qui peut prendre l'allure d'une régression, mais dont la fonction réparatrice est forte : renouer avec la nature quand il y a trop de ville, recréer des espaces privés protégés quand il y a trop de proximité. L'ère nouvelle du virtuel n'efface pas les besoins humains fondamentaux[65].

Cet imaginaire est à l'œuvre, par exemple, dans les ouvrages de la fameuse collection de jeunesse *Signe de piste*, très lue dans les années 1950 à 1970. Les thèmes principaux sont la nature et l'amitié. Il nourrit aussi le scoutisme, ce mouvement de jeunesse crée par Lord Robert Baden-Powell et pour lequel beaucoup d'activités se passent dans la nature.

Dormir dans une cabane, sur un arbre perché ? Les offres du tourisme vert active cet imaginaire, dans une version édulcorée. Les propositions foisonnent : cabanes-de-france.com, www.lacabaneenlair.co, www.hotels-insolites.com/nuit-insolite-cabane.html, www.sur-un-arbre-perche.com, etc. Sur le site de cabanes-de-france.com, on peut découvrir une offre d'hébergements insolites, en particulier de cabanes (480 cabanes) dans les arbres ou sur l'eau. Sur une autre site, http://www.sur-un-arbre-perche.com/tarifs/tarifs-pour-une-nuitee/, si le vocabulaire se nourrit de l'imaginaire de la cabane, on n'oublie pas le confort!

> Ce prix comprend un copieux petit-déjeuner, qui vous sera servi à partir de 8h30 (viennoiseries, petits pains, confiture, jus de fruits, boisson chaude). Ce petit-déjeuner vous sera déposé au pied de votre cabane dans les arbres, et vous pourrez le savourer sur votre terrasse en le hissant à l'aide d'une corde. Nous vous fournissons dés votre arrivée votre « kit de survie », qui comprend la literie (draps, housses de couettes et taies d'oreillers), des petites bouteilles d'eau, des jumelles, une grande lampe LED, des petites lampes à dynamo et bougies. Par ailleurs, ce tarif comprend également, au besoin, un chauffage au gaz qui vous permettra de passer une nuit bien au chaud dans votre cabane dans les arbres[66].

Ce n'est pas Koh-Lanta, il ne s'agit pas d'aller couper son bois pour se chauffer.

L'esthétique de la cabane décline un matériau principal, le bois, complété par des matériaux « pauvres » (carton, journaux, ficelle) et un mode de fabrication simplifié, de l'ordre du bricolage. Elle décline des coloris produits ces matériaux, un camaïeu de marrons. Il s'agit d'une construction très simple, d'une seule pièce, soit quatre murs et un toit.

2.2.4.2 Le Cabanon ou la substantifique moelle

Il y a le fameux *Cabanon*, conçu par Le Corbusier, à Roquebrune-Cap-Martin en 1951-1952. Installé dans un cadre magnifique, sur un sentier en bord de la mer, baigné dans le soleil méditerranéen, cette construction synthétise toutes les

[65] *Idem*, p. 21.

[66] http://www.sur-un-arbre-perche.com/tarifs/tarifs-pour-une-nuitee/

recherches entreprises par l'architecte. Dans ses mesures d'abord, qui déclinent le principe du Modulor défini en 1945 par Le Corbusier et qui pose que l'on peut mesurer l'espace vital. C'est une cellule carrée de 3,66 x 3,66 mètres et de 2,26 mètres de hauteur : 3,66, soit deux fois 1,83. Elle a été fabriquée en bois. Puis dans l'organisation de l'espace intérieur qui est très fonctionnel et dispose de différents « coins » : un coin-repos, un coin-travail, un coin-toilettes et un lavabo. Ensuite, dans le mode de fabrication : les panneaux en bois et le mobilier ont été préfabriqués en Corse, puis assemblés sur place.
Le *Cabanon*, comme la cellule dans le Couvent de La Tourette (1956-1960)[67], interroge la notion d'espace minimum, mais suffisant, à la subsistance de l'homme. Il incarne totalement la substantifique moelle de l'espace.

2.2.4.3 La fonction critique de la cabane

Face à la rationalisation, au gaspillage et à l'écart entre la richesse et la pauvreté qui caractérise notre monde actuel, face à cet engrenage sans fin de la croissance, du toujours plus et de la prolifération des objets manufacturés, la cabane devient un objet-critique de cette société industrielle et de la consommation. Nous achetons et accumulons un grand nombre d'objets inutiles, accessoires. C'est un peu comme si la consommation nous avait translatés dans un espace secondaire et superficiel, où prolifèrent des biens (objets ou services) que nous utilisons ou expérimentons la plupart du temps à peine. La cabane nous ramène à l'essentiel, dans une sorte de corps à corps avec la nature. Tout d'abord, l'espace y est réduit et ne convient pas à l'accumulation. Ensuite, elle nécessite d'être entretenue : il faut en prendre soin. Enfin, en vivant en ville, nous nous sommes éloignés de la nature, ou plutôt, nous nous sommes éloignés des leçons de la nature : le cycle des plantes, sa force apaisante (le son d'un ruisseau qui coule, la beauté d'un arbre à papillon, etc.), mais aussi l'inconfort (la pluie, le froid, les insectes, les orties, etc.)

2.2.4.3.1 Les *Huts* de Tadashi Kawamata

Tadashi Kawamata a commencé à installer ses « huts » (construction à la croisée de la hutte, de la cabane et de l'abri) en 2007 dans différentes villes : Berlin, Miami et New York (Fig. 52). Mais l'utilisation de la forme « cabane » remonte à sa résidence à Sao Paulo, en 1990, lorsqu'il assiste d'abord à la destruction des favelas par la police, puis à leur reconstruction dans la foulée, par la population. S'emparant d'un espace public, délaissé, comme à Houston (*Favela in Houston*, 1991) ou dédié à l'art (*Favela in Ottawa*, National Gallery of Canada, 1991), il installe ses petites cabanes bricolées.
L'artiste utilise rarement des matériaux neufs, il recycle et emploie principalement le bois : peu cher, facile à trouver, à transformer (avec une scie) et à assembler (avec un marteau et des clou). Il peut aussi employer des journaux, des chaises, parfois des *containers*.

[67] Elle mesure 1,83 mètres de large, 5,92 m de long et 2,26 m de hauteur.

L'œuvre de Tadashi Kawamata porte une réflexion sur le contexte social et les relations humaines qui le définissent. Lorsqu'il installe des abris faits de matériaux (bois, carton) de récupération en lisière des villes de Montréal, New York ou Tokyo, il fait référence aux favelas et aux sans-abris. A Alkmaar, ce sont des personnes en difficulté sociale qui sont associées à un projet de passerelle reliant le centre de réinsertion à la ville. Dans tout projet, l'artiste s'entoure d'étudiants, d'habitants, de groupes qui participent au montage et à la réalisation de l'œuvre. »
Son travail contient donc une interrogation sur la production et la durabilité des œuvres. Œuvres *in situ* et temporaires, l'artiste assume ce cycle de construction, d'endommagement et de destruction. Ce cycle temporel – ce cycle de la vie – est même au cœur de son travail artistique. Ses cabanes, par leur bricolage et leur fragilité, sont une métaphore de la vie et de la résistance, comme ces favelas démontées et reconstruites.

2.2.4.3.2 Se fondre dans la biosphère

Depuis 1987, l'homme consomme au-delà de la « biocapacité » ou capacité régénératrice de la Terre. Aujourd'hui, l'homme dépasse largement son « budget écologique » : non seulement il entame le capital naturel de la Terre, mais il l'endommage doublement par la pollution. Il a besoin aujourd'hui de 1,6 planète pour subvenir à ses besoins. La cabane, dans sa version épurée, interroge aussi les conditions de vie en s'inscrivant dans une économie de moyen significative.
Des formes étranges et féériques agglomérées, structures végétales presque vivantes entre le nid et la tente : *Straw House* (la maison de paille) ou *Close Ties* (Dingwall, Highlands, Ecosse, 2006) sont des œuvres de Patrick Dougherty (Fig. 53 et 54). L'artiste utilise des branches souples (saule, noisetier, orme, bambou, etc.) qu'il trouve sur place : en ce sens, il s'inscrit dans le mouvement du *Land Art*. Son travail est aussi une réflexion sur les moyens de production d'une œuvre : utiliser ce qui est sur place et lui donner forme grâce à la force de son corps, dans une économie quasi circulaire. L'artiste a d'ailleurs bâti lui-même sa propre maison à Chapel Hill, en Caroline du nord. Ses œuvres nécessitent un véritable engagement physique. Elles sont ensuite livrées à la nature puisque la pluie, le vent et la neige agissent sur les sculptures. Lesquelles selon l'artiste commencent à s'abîmer au bout de deux ans. Comme chez Kawamata, cet endommagement est totalement assumé par le sculpteur : c'est la leçon de la nature, ce cycle de vie qui commence à la naissance et se termine avec la vieillesse.
Un autre artiste utilise les matériaux qu'il trouve sur place : Nils-Udo. A l'origine, il y a ce premier nid fabriqué en 1978 en Allemagne. Il est composé de terre, de pierres, de bouleaux et d'herbes. Il est ensuite laissé dans la nature, celle-ci continuant le processus de transformation. D'autres nids, de taille variable, ont été fabriqués. Nils-Udo travaille aussi avec les matériaux trouvés sur place : il dépend de ce qu'il trouve. Ensuite, il les agence, c'est là qu'il intervient, mais il ne modifie en rien le site. Puis il laisse cet « arrangement » (terme de l'artiste) dans la nature qui va prolonger le cycle de l'œuvre. Par exemple, pour *Habitat* (Fig. 55) installé sur les Champs-Elysées, il a récupéré un arbre mort situé à proximité du Grand Palais.

L'espace s'est réduit avec Nils-Udo, pour ne plus pouvoir accueillir qu'un corps recroquevillé – une sorte de cabane-capsule. Là où les formes de Patrick Dougherty contrastaient avec celles de la nature, celles de Nils-Udo se fondent dans le paysage.

2.2.4.4 Quand la cabane prend l'eau.

Vue de loin, constituée d'une pièce, la cabane est de belle facture, accueillante, comme sortie du livre de Thoreau. A l'intérieur, on aperçoit même des objets familiers : une table, un tabouret, une malle, six livres, deux bols, etc. La pièce est éclairée par un plafonnier. Nous pourrions presque nous y installer, d'autant plus que la porte est ouverte… s'il n'y avait cette pluie incessante qui s'abat à l'intérieur. Etrange renversement de l'espace puisque l'extérieur (ici la salle d'exposition) est bien plus confortable que l'intérieur de l'habitat, qui est impraticable. C'est une œuvre de Stéphane Tidet qui s'intitule *Sans titre (le Refuge*) et date de 2007 (Fig. 56).

Le Refuge ? L'appellation devient paradoxale. La pluie a plusieurs rôles. Elle empêche le spectateur d'entrer dans ce qui finalement est la cabane de quelqu'un d'autre. Ensuite, elle travaille le bois, elle imprègne et modifie les objets et les meubles. Du coup, il y a cette odeur liée à l'humidité. Mais n'est-ce pas celle de la forêt ? Enfin, elle crée un environnement sonore : il y a cette sonorité particulière de la pluie, dont la rythmique pourrait presqu'avoir un effet sophro-liminal. La pluie est nécessaire, elle fait partie du cycle essentiel de l'eau. L'artiste lui-même la compare à un feu de bois : « la pluie se regarde comme un feu de bois. »[68].

> Je voulais travailler sur un habitat assez précaire, un habitat qui sert à protéger quelque temps, c'est-à-dire comme on trouve dans les montagnes, dans les forêts, les maisons de bucheron, les cabanes, les refuges pour les randonneurs, les maisons sommaires, peut-être une référence aussi à Thoreau, à Walden, cette maison comme ça qui pourrait être en lisière d'une forêt. Mais finalement ce n'est pas du tout l'envie de travailler sur une maison qui m'a poussé à faire cette pièce, en fait, c'était plutôt travailler sur la question d'un objet qui lutte contre sa propre destruction en fait, sorte de paysage intérieur qui est un peu le paysage de moi, de toi, de tout le monde, de cette lente destruction quoi qui est assez belle dans son combat[69].

Comme pour Thoreau, la cabane de Stéphane Thidet colle à ce qu'il est, elle dit ce qu'il ressent.

2.2.4.5 Synthèse du prototype et de la cabane

Dynamo est une œuvre de l'Atelier Van LiesHout (Fig. 57). C'est une structure habitable, bien équipée et confortable. Elle dispose d'un matelas, de draps, de couvertures, de veilleuses et de prises électriques. Fabriquée en fibre de verre, sa couleur jaune est visible de loin. Sa forme oscille entre le coffre-fort et un petit container : nous pourrions imaginer plusieurs de ces unités d'habitation empilées les unes sur les autres pour constituer un ensemble. Elle s'apparente à une cabane-lit, en

[68] Entretien avec Stéphane Thidet à l'occasion de l'exposition *Inside* au palais de Tokyo du 19/10/14 au 10/01/15 : https://www.youtube.com/watch?v=e2U9OrravYU. Consulté le 7 juillet 2017.
[69] *Idem*.

référence au « capsule hôtel » japonais. Néanmoins, installée dans le domaine du Muy, elle prend la forme d'un petit habitat idéal.
Tampa Skull (1998) est aussi une unité de logement minimale (Fig. 58). Constituée de volumes géométriques emboîtés, elle est plus grande que *Dynamo* et se distingue par sa couleur bleue. Elle pourrait être un vaisseau qui vient d'atterrir. Elle conserve toutefois l'aspect de container. Elle est constituée de quatre pièces : un séjour, une cuisine, un bureau et des sanitaires. C'est une cellule mobile, facile à déplacer. Est-elle conçue comme lieu de vie ou comme un espace pour se retirer ?
Les propositions de l'Atelier van LiesHout sont très variées. S'intéressant à la vie quotidienne dans son ensemble, le studio intègre les moments importants du corps : le sport, le sexe, la détente et le repos. Ainsi, en 2003, a-t-il transformé le Rectangle, Centre d'art de la ville de Lyon, avec son installation *Sportopia*[70] : « A l'intérieur de ce système clos quoique mobile d'accumulation de capital, les bienfaits qu'engrange le corps ne servent qu'à intensifier les autres expériences possibles à *Sportopia* par le sexe et le sommeil. [71]» Colorées et polymorphiques, elles portent une dimension fantasmagorique. Entre le module et la cabane, *Tampa Skull* et surtout, *Dynamo,* travaillent des formes futuristes plongées dans un rêve de nature.
Mais c'est avec Stéphane Thidet, de nouveau, que nous conclurons. *From Walden to Space - Chapter II / The Hut* (2015) est une sculpture sonore et habitable (Fig. 59, 60 et 61). Il s'agit de la fabrication simplifiée de la capsule de la mission *Mercury Seven* (1958)[72], à la manière de la cabane de Walden, c'est-à-dire en bois. Le panneau de commande intérieur est réalisé avec divers synthétiseurs modulaires, de fabrication artisanale (Ciat-Lonbarde, Grendel Drone Commander etc…). La musique est auto-générée. Des passages du livre Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois* (1854), ont été sélectionnés de façon aléatoire, et sont joués et modulés par les machines. Cette sculpture hybride nous ramène à l'essentiel. De manière générale, les expérimentations sur un habitat minimum interrogent les besoins de l'homme et nous ramènent à ce qui est essentiel : se nourrir, dormir, être abrité, mais aussi rêver et imaginer. Elles interrogent aussi la question de l'autonomie et sa contrepartie, l'isolement ou la solitude. La présence de la musique, dans *From Walden to Space - Chapter II / The* Hut, égaie l'habitat et permet de s'évader. *From Walden to Space - Chapter II / The Hut* ou l'« île absolue » ?

[70] Voir le catalogue Atelier Van LiesHout, *Sportopia*, Lyon, Le Rectangle, 2003.
[71] Atelier Van LiesHout, *Sportopia*, *op. cit.* p.51
[72] Le programme Mercury (1958-1963), lié à l'agence spatiale américaine, la NASA, créée en 1958, avait pour objectif d'envoyer des américains dans l'espace. La capsule *Mercury* avait une forme conique et pouvait accueillir un astronaute. *Seven* fait référence au sept premiers astronautes sélectionnés en avril 1959.

2.3 Le territoire formaté *versus* le territoire sur-mesure

2.3.1 Le projet photographique sur Bataville[73]

Le projet sur Bataville comprend trois séries. La première s'intitule « 13h42 à Bataville » et date de 2008. La seconde se nomme « Et, au milieu des arbres, Bataville encore. » (2015) et la troisième, « Emmener tout le monde dans la même direction », (2016)[74].

« 13h42 à Bataville », qui indique l'heure sur l'horloge arrêtée ; à l'entrée du site industriel, rassemble dix images couleur (Fig. 62 et 63), sept montages noir-et-blanc (Fig. 64) et des mots fléchés en lettrage adhésif transférable. Les photographies couleur sont principalement des vues extérieures des bâtiments en brique rouge, typiques de Bataville et des autres sites Bata (Fig. 65 et 66). Une image est différente car elle est accompagnée d'une légende intégrée sous l'image :

> À quoi rêve aujourd'hui Bataville l'évincée ? C'est en 1931 que l'aventure de Bata en Lorraine commence. Tomáš Baťa, fondateur de la célèbre marque de chaussures Bata, décide d'y implanter une usine autour de laquelle il construit une cité ouvrière, Bataville, qui porte donc le nom de la firme fondatrice. Exemple même d'une vision paternaliste, l'organisation Bata peut se mettre en place car tout appartient alors à Bata : les maisons, le centre de formation, les commerces (boulangerie, salon de coiffure, épicerie, etc.) la fanfare, l'équipe de foot, Batapresse, le journal de Bataville, etc. Prenant en charge et contrôlant tous les aspects de la vie des ouvriers, dans comme hors de l'usine, établissant des relations de dépendance, la firme s'assure toute la loyauté de ses employés : il est bien difficile d'avoir des revendications ou de se révolter lorsqu'on est redevable. Ainsi vit-on par et pour Bata. D'autant plus que fonctionne aussi cette transmission traditionnelle de l'industrie où l'on travaille de père en fils, de mère en fille, et où des couples se forment. Lorsque que le vendredi 21 décembre 2001, l'usine ferme définitivement ses portes, ce sont plus de 800 ouvriers qui sont licenciés. 2 000 ouvriers animaient les immenses bâtiments en brique rouge dans les années 1970. Il y en avait encore 1 500 au début des années 1990 : les voitures emplissaient le parking jusqu'à la butte qui domine le site. Depuis 2001, la cité s'est totalement vidée, perdant 100 personnes par an, les premières années. Et le parking est quasiment vide. « Pas un pas sans Bata. » Au sens propre comme au sens Figuré.

Cette première série réalisée à Bataville a été conçue comme une traversée de la ville, pour saisir ce qu'il y a (encore) à voir, dans cette ville industrielle, alors que l'usine a fermé depuis 2001. Les tirages couleur sont volontairement estompés, évanescents, comme si le lieu était en train de disparaître. Tandis que les montages noir-et-blanc (*Les Signalétiques*) sont lisibles : l'usine est fermée, mais Tomáš Baťa est bien là, à travers les nombreux signes présents dans la ville. Les mots fléchés

[73] Voir le catalogue Caroline Bach, *Bataville*, édité à l'occasion de l'exposition *Dites-nous comment survivre à notre condition* qui s'est tenue à la galerie Le Bleu du ciel du 8 mars au 25 mai 2019.

[74] Voir l'entretien de Caroline Bach avec Sophie Suma, http://strabic.fr/Caroline-Bach-Bataville-Le-Cycle-du-travail

(chaussure, logement, utopie, fermeture, etc.) sont des fils à tirer pour entamer un récit à partir de la série.

La deuxième série, « Et, au milieu des arbres, Bataville encore. », est différente. Suite à des échanges avec Ghislain Gad (association la Chaussure Bataville), propriétaire de plusieurs bâtiments dont l'ancien bâtiment administratif, et Margaux Milhade, jeune architecte (projet d'Université Foraine, Bataville), j'ai pu entrer dans le site industriel et photographier les vestiges de l'activité industrielle, comme le bureau du chef du personnel (Fig. 67). Un aspect a retenu mon attention : la façon dont la nature reprend ses droits, avec la vigne vierge qui s'infiltre dans les bâtiments, commençant ainsi à se les réapproprier (Fig. 68 et 69).

La troisième série « Emmener tout le monde dans la même direction » est liée à la restitution du plan guide, le 29 septembre 2016, par Margaux Milhade, jeune architecte ayant passé un an à Bataville dans le cadre du projet d'Université Foraine. Elle comprend une vidéo montrant un plan fixe accompagné d'un texte lu par la voix d'une jeune homme. C'est une vue prise à travers une fenêtre de la Salle de bal, là où a eu lieu la restitution du plan guide ; elle montre des arbres bougeant dans le vent ; au loin, nous pouvons deviner un bâtiment en brique rouge. Le texte est un extrait du récit de Margaux Milhade.

> […]. Le fait d'avoir des projets très complémentaires, des commerces, des loisirs, des activités culturelles, artistiques, économiques, tout ça pourra véritablement faire revivre le lieu. Et ce n'est pas en donnant un thème qu'on arrivera à faire revivre ce lieu, c'est en permettant à plein de gens différents de venir investir le lieu. Aujourd'hui les lieux, ces lieux-là, ils attirent parce qu'on a la liberté d'y inventer des choses qui n'existent pas, on a la liberté de re-questionner des modèles qu'on n'a pas forcément le droit ou la place de revisiter, on peut expérimenter des lieux très variés, on peut rencontrer des gens aussi très variés et c'est cette liberté-là de pouvoir faire les choses, d'aller discuter avec les maires et puis dans cette posture de discussion là, d'inventer des choses, ça n'est pas possible, forcément, d'aller discuter avec les maires et bien, ici, c'est possible. Et toutes ces notions-là attirent aussi.
>
> Il y a aussi la notion de partage. Bataville a toujours été assez partagée entre différentes activités et c'est le croisement de ces activités-là qui donnait tout son intérêt. Aujourd'hui, c'est cette notion de partage, de lieu partagé, de transversalité qui peut faire espérer.
>
> Troisième chose, c'est la notion des savoir-faire. Bataville c'est l'empire de la chaussure. Le métier de la chaussure, c'est un métier d'art, un métier artisanal, qui a été morcelé, qui a été déconstruit dans les chaînes de production. Mais à l'intérieur du site, il y a toujours eu des gens qui avait de véritable savoir-faire, qui savaient travailler le métal, qui savaient fabriquer des couteaux, qui savaient tout sur le cuir, qui étaient menuisiers, qui fabriquaient des meubles. Il faudrait se ré-emparer des savoir-faire, des savoir-faire manuels comme des savoir-faire vivants et de se poser la question de la transmission de ces savoir-faire.
>
> Voilà ce qui pourrait finalement emmener tout le monde dans la même direction, avec la liberté de faire les choses autrement et d'inventer de nouveaux modèles de société. […]
>
> Margaux Milhade, dans la salle de bal, avenue Tomas Bata, à MOUSSEY, le jeudi 29 septembre 2016, lors de la restitution publique du plan guide pour BATAVILLE.

Les images couleur sont regroupées dans onze montages, montrant d'une part les habitations (les maisons dans la cité, le logis) et reprenant, d'autre part, le principe des *Signalétiques* (série de 2008). La ville est quadrillée par de nouveaux panneaux en bois, qui nous guide de l'usine de Bataville à Batatuba, au Brésil, à 9561 km, en passant par Zlin, ville du fondateur Tomáš Baťa (Fig. 70).

2.3.2 Les différents temps de Bataville : invention, déclin et renouveau

Il faut arriver à Bataville en automne, par une belle journée ensoleillée, pour ressentir la présence de la nature et percevoir la beauté du site, avec ses arbres et ses briques rouges.

Bataville est un lieu-dit qui se trouve en Lorraine, à cheval sur les trois communes de Moussey, Maizières-lès-Vic et Réchicourt-le-Château, situées entre Lunéville et Sarrebourg, dans le pays des étangs. C'est un territoire verdoyant, traversé par le canal de la Marne-au-Rhin et qui conserve quelques traces de l'ancienne ligne de chemin de fer Paris-Strasbourg.

A l'entrée du site de production se trouve une horloge, arrêtée sur 13h42. Et derrière, plusieurs bâtiments en brique rouge. Dans certains d'entre eux, la vigne vierge a commencé à s'infiltrer. Plus bas, l'ancienne menuiserie est fragilisée et donne l'impression de se maintenir comme par miracle, soutenue par des palettes ou des piles en carton. Plus haut, en revanche, vers le rond-point, il y a l'ancien foyer social avec sa belle salle de bal, qui accueille aujourd'hui de nombreuses activités.

Si l'usine de chaussures Bata a fermé en décembre 2001, abandonnant ce territoire, ce lieu-dit, à son triste sort, le rêve est revenu en 2015, avec l'installation de Notre Atelier Commun (N.A.C.). Bataville sort de l'ombre, pour reprendre des couleurs et se dresser de nouveau au bout du chemin, enracinée dans la nature lorraine[75]. La cité éponyme nous livre ainsi un pan de l'histoire de l'industrie et du monde du travail en France, de 1930 à nos jours.

2.3.2.1 « Ne soyons pas en verre, mais en acier. », Tomáš Baťa (1876-1932)

En 1894, Tomáš Baťa (1876-1932) crée une fabrique de chaussures à Zlin (aujourd'hui en Tchéquie) et fonde ce qui deviendra la célèbre marque de chaussures Bata. Parti de rien, cet industriel tchèque saura construire, à partir de la Première Guerre mondiale, un véritable empire de la chaussure, entraînant le développement de Zlin, la « cité-mère » de la marque.

[75] Les cités industrielles liées à Bata intéressent de nombreux photographes. Nicolas Leblanc a mené le projet *Batagirls* à Bataville, pour lequel il a rencontré d'anciennes ouvrières. (Voir http://strabic.fr/Nicolas-Leblanc-Batagirls et http://www.collectifitem.com/nicolas-leblanc). Frédéric Lefever est un photographe d'architecture et s'est rendu à Zlin pour photographier les façades en camaïeu de brique rouges (http://strabic.fr/Frederic-Lefever-Bataville-Zlin). Enfin, Joanne Pouzenc, architecte, a réalisé deux séries photographiques, une à Möhlin (http://www.joannepouzenc.com/mohlin) et une autre à Batanagar http://www.joannepouzenc.com/batanagar-self-sustained-city.

A partir du modèle tayloriste, l'entrepreneur va innover en introduisant de l'autonomie. Son organisation du travail repose sur des ateliers autonomes, afin que l'ouvrier ait plus de prise sur son activité et puisse donner du sens à son travail. Le chef d'atelier a beaucoup de responsabilités. Le système de rémunération, qui dépend du rendement de l'atelier, est un corollaire de cette autonomie et de cette responsabilité. Cela permet aussi de repérer la rentabilité de chaque atelier et de pointer les plus lents.
L'autre caractéristique du système Bata est la reproduction de cités industrielles à travers le monde. En Europe, il y a, par exemple, Ottmüth (Allemagne), Tilbury (Angleterre), Möhlin (Suisse), Batadorp (Best, Hollande), Chelmek (Pologne), Borovo-Vukavar (ex-Yougoslavie). Sur d'autres continents, on trouve Batanagar en Inde, Batawa au Canada, Batatuba et Bataguassu au Brésil. Bat'a a collaboré avec des architectes et les mêmes plans sont reproduits d'un endroit à l'autre. C'est ainsi que les bâtiments d'usines, comme les magasins ou les maisons, sont tous produits d'après un même modèle. Les plans d'usine et de la ville de Zlin ont été conçus par l'architecte tchèque František Lydie Gahura, avec des bâtiments standardisés (80 x 20 mètres). L'architecte suédois Erich Svedlund a remporté le concours pour l'habitat, avec sa maison en brique rouge, pour deux familles… cette même maison que l'on retrouve à Bataville.

2.3.2.2 Le temps de l'invention

C'est en 1930 que commence l'invention de Bataville, lorsque Tomáš Bat'a crée la Société Anonyme Française BATA. Car il s'agit bien là de la création d'un territoire, au sens où Michel Lussault l'a défini.

> Un territoire s'impose alors comme une aire délimitée affectée d'une idéologie territoriale qui attribue à une portion d'espace un statut de territoire, donc d'étendue limitée continue, scandée par des pôles et valorisée comme telle. […] Cette idéologie territoriale peut émaner d'une société – locale, nationale, etc. – d'un groupe étendu ou restreint, d'un individu isolé, qui ferait d'une aire quelconque son territoire[76].

Puis il distingue le territoire (dimension collective) : « […] : le territoire est une formation sociale, dont le régime de constitution et de fonctionnement est celui du collectif. [77]» du domaine qui relève plutôt d'un individu, d'une famille ou d'un clan.
L'industriel tchèque décide d'implanter une usine en Lorraine. Son premier choix se porte sur Sarrebourg, mais il ne peut concrétiser son projet. La légende raconte qu'au printemps 1931, il aurait survolé, dans son bimoteur, le pays des étangs et aurait alors décidé d'y installer son usine autour de laquelle il construit une cité ouvrière, Bataville, qui porte donc le nom de la firme fondatrice. Il achète donc le domaine de Hellocourt, soit 487 hectares, avec des bois, des terres et des étangs. Les bâtiments pour le travail sont construits entre 1932 et 1935. L'usine commence à fonctionner dès 1934.

[76] Michel Lussault, *L'Homme spatial, op. cit.*, p. 113.
[77] *Idem*, p. 122-123.

Outre la ferme de Hellocourt, les espaces de travail et d'habitation, il y a un foyer social (cantine, bar, salle des fêtes, internat, cinéma et abattoir, à partir de 1933), des écoles maternelle et primaire (construites à partir de 1937), un centre international de formation professionnelle et une piscine (1938), un centre de formation interne (1949), la halle des sports (1957), une église (1966). Il y a aussi des commerces et un hôtel pour loger les cadres en formation. A cela s'ajoutent la gare et le port fluvial qui préexistaient, ainsi qu'une fanfare et des journaux dont Bataville pour tous.

Bataville est une cité-jardin (traduction de la *garden-city* décrite par l'anglais Ebenezer Howard) qui combine l'habitat lié à l'industrie, tout en conservant un rapport à la ruralité. Elle répond à Zlin, la cité-mère, les maisons doubles lorraines renvoyant à celles de Zlin. Et c'est ainsi que le domaine d'Hellocourt devient Bataville, un territoire, « une aire délimitée » animée par une « idéologie territoriale », le « bataïsme ».

2.3.2.3 Le « bataïsme » ou l'âge d'or de Bataville

Des années 1930 aux années 1970, c'est l'âge d'or du site qui comptera jusqu'à 2734 salariés. En 1970, il y a encore 2200 employés. Le fameux slogan français « Pas un pas sans Bata » accompagne cette période faste.

Très vite, Bataville trouve son rythme, entre une usine qui fonctionne bien et une « cité-jardin » qui apporte toutes les commodités pour une vie confortable. Les maisons, par exemple, fournissent l'eau courante et l'eau chaude, disposent d'un jardin. Le travail est organisé sur cinq jours, le week-end est libre pour les loisirs.

Dans *Jeunesse au travail*, manuel édité en 1937 par les usines Bata, nous pouvons lire dans la préface de Robert Vogt, directeur des usines françaises, l'éloge fait au fondateur de la marque de chaussures.

> Il est mort à la tâche, tragiquement, laissant une œuvre formidable, un merveilleux outil entre les mains de nous tous qui avons pour idéal de continuer l'œuvre du maître clairvoyant […]. », puis parlant de ce que l'entreprise apporte dans « ce coin de terre lorraine » : « […] et que son essor nouveau finit par influencer favorablement le développement des conditions d'existence et les rapports sociaux entre les individus, tout en augmentant leur niveau intellectuel et moral. », pour terminer par : « Servir cet idéal, c'est faire tout notre devoir envers l'humanité dont nous comprenons les besoins et réalisons les ambitions.

C'est cela, le « bataïsme » (néologisme pour désigner le paternalisme Bata) : un paternalisme totalitaire, avec un chef d'entreprise perçu comme une sorte de guide suprême et avec un projet à visée universaliste. Dans une conception paternaliste, l'entreprise, souvent portée par un entrepreneur qui l'a créée, non seulement organise le travail et la production, mais assume aussi le bien-être de ses employés, à travers le logement, l'éducation et la formation, les services sociaux et les loisirs.

A Bataville, cette omnipotence de la firme est renforcée par une organisation de l'espace quasi autarcique. Tout est produit, fabriqué et disponible sur place. D'abord, il s'y déploie un circuit économique fermé : trois quarts de la paie reçue le vendredi repart à la supérette, à la cantine, au cinéma ou au foyer social. Ensuite, il y

a une continuité des espaces qui facilite une auto-surveillance : l'on passe de l'espace de travail à l'espace commun puis à l'espace privé. Il n'y a plus de séparation : chez soi, c'est aussi chez Bata. Dans une sorte de renversement, l'espace protégé et caché, c'est celui de l'usine, où il est interdit de filmer ou de prendre des photographies, quand son propre logement est observé : il faut bien aérer chez soi, sinon on est rappelé à l'ordre. Enfin, il n'y a pas de place pour les initiatives personnelles. Il est interdit de créer des associations culturelles, par exemple.

En contrepartie, Bata sait manier les symboles pour renforcer l'attachement à la firme et à ce qu'elle apporte. Après 25 ans effectués chez Bata, l'employé fidèle reçoit une montre en or, ainsi qu'un parchemin, lors d'une cérémonie où se déplace le grand patron. La construction de la piscine fait la fierté des « *batamen* » : c'est la première dans toute la région, avant Nancy et Metz. Enfin il y a la place de la musique. Outre l'Harmonie de Bataville, ensemble musical ouvert entre autres aux enfants et qui deviendra les Bata *Players* dans les années 1980, Bata encourage la pratique musicale. La firme paie l'instrument et les cours de musique, enseignement plutôt réservé aux gens aisés. Ainsi la montre symbolise-t-elle le dur labeur, la piscine le privilège de vivre à Bataville et la musique, l'élévation culturelle.

Il existe de nombreux exemples de cité ouvrière conçue entièrement par un industriel novateur. A partir du phalanstère décrit par Charles Fourier, l'industriel Jean-Baptiste André Godin construit à partir de 1858 son fameux familistère de Guise. Le familistère comprend plusieurs bâtiments, chacun ayant leur fonction. Godin privilégie le mode coopératif et la mise en commun des ressources. Il critique vertement l'habitat individuel, la petite maison qui isole et éloigne de son modèle de société communautaire. Plus tard, à la fin du XIXème siècle, William Hesketh Lever (ce qui donnera Unilever) fonde le village industriel de Port Sunlight, avec un parti pris opposé à celui de Godin. Cet entrepreneur précurseur, qui revendique aussi le bien-être de ses ouvriers, fait ainsi construire environ neuf cents maisons toutes différentes pour chacun de ses employés. Il doit faire appel à près de trente architectes pour concevoir toutes ces habitations. Port Sunlight comprend aussi un hôpital, une galerie d'art, des écoles, une piscine, etc. Ce gros bourg, situé dans les environs de Liverpool, est aujourd'hui résidentiel. Quelles que soient les motivations plus ou moins idéologiques à l'origine de ces cités industrielles, il ne faut pas être naïf. Tout est organisé autour et pour le travail : la proximité avec le lieu de production facilite avant tout la ponctualité et favorise naturellement la surveillance des employés. A Bataville, les ouvriers commencent à travailler à 7 heures et le retard n'est pas toléré.

Tous les ouvriers ne se soumettent pas au « bataïsme ». Jean-Marie Heckman a travaillé 45 ans chez Bata où il a été délégué syndical. Interviewé dans un reportage « La vie Bata » (émission *La vie d'ici*, Lorraine Champagne Ardenne, diffusée le 11/12/2004 sur France 3 et disponible sur www.inamediapro.com), voilà ce qu'il raconte :

« c'était un travail répétitif », « on faisait 800 ou 1000 paires par jour », « j'avais quinze ans, on ne réfléchissait pas, c'était comme ça »[78].

> « Si vous vouliez loger, l'usine Bata vous mettait des logements à votre disposition qui n'étaient relativement pas chers, mais là j'ai tout de suite refusé, je me suis dit, si je vais à la cité Bata, c'est fini, il faudra être gentil, bien écouter, etc., il faudra rentrer dans la filière et une fois rentré dans la filière, ce sera difficile d'en sortir. Il y avait aussi toutes sortes de disciplines sportives, bien entendu, et on savait très bien que ceux qui pratiquaient certains sports avaient quand même quelques avantages, on leur permettait de quitter leur travail pour aller à l'entraînement et ils avaient des postes relativement intéressants. Il y avait la piscine, du basket, il y avait du foot, il y avait la musique, il y avait absolument tout, c'est-à-dire on vivait en vase clos, Bata suffisait. C'était le conditionnement des gens et c'est ça qui me rebellait et que je ne pouvais pas accepter, c'est la raison pour laquelle je n'ai jamais accepté et jamais voulu aller habiter à Bata.»

2.3.2.4 Le temps de la crise, des premiers licenciements (1997) à la fermeture (2001)

A partir de 1996, avec la concurrence des pays asiatiques et ce qu'on appellera la crise de la chaussure, c'est le début des difficultés avec la mise en place d'un chômage technique tournant. Puis c'est le plan social de 1997 : l'usine tourne à 70 % et il faut supprimer 295 postes. Il reste alors 875 employés. Mais la baisse de l'activité se poursuit, avec du chômage partiel (une semaine en janvier 2000) : 25 000 paires sont fabriquées par semaine au lieu de 40 000 habituellement. Le 6 juin 2001, une lettre anonyme circule qui annonce que la direction a organisé le dépôt de bilan, lequel tomberait juste avant les vacances d'été, le 16 juillet 2001, pour prendre les employés de cours. C'est le choc : séquestration du nouveau directeur opérationnel du site, Antonius Van Es, grève de 19 jours (c'est la première véritable grève chez Bata !) puis reprise du travail fin juin. Le 10 juillet 2001, l'usine est placée en redressement judiciaire. Elle ferme le 21 décembre 2001 au soir, qui reste le dernier jour de travail à Bata Hellocourt, pour les 526 licenciés. La direction de Bata avait planifié tout cela depuis bien longtemps et avait donné un nom de code à cette opération de retrait : « Projet GROS ». Quelques activités sont maintenues sur le site, en particulier avec de la sous-traitance. Une centaine de licenciés part en retraite anticipée. Et un an et demi après la fermeture, environ 130 personnes ont retrouvé un emploi. Seuls 268 salariés reprennent le chemin du site le 7 janvier 2002.

Bataville n'est pas le seul territoire touché en Lorraine. C'est toute la région qui est sinistrée, avec la crise de la sidérurgie et du textile. C'est à partir de 1975 que la sidérurgie lorraine entre dans la tourmente. En 1978, plus de 13 000 suppressions sont annoncées (à Longwy, à Thionville et sur les différents sites de Sollac), déclenchant un conflit d'un nouveau type, plus violent (émeutes, attaque du commissariat de Longwy, défilé spectaculaire). Les « plans acier » se succèdent. En 1980, la sidérurgie lorraine a perdu plus de 40 000 emplois. Les années 1980, 1990

[78] Emission *La vie d'ici*, Lorraine Champagne Ardenne, diffusée le 11/12/2004 sur France 3 et disponible sur www.inamediapro.com.

et 2000 achèveront l'hémorragie : fermeture définitive des Houillères du bassin de Lorraine en 2005, de l'aciérie de Gandrange (2009) et du haut-fourneau à Hayange-Florange en 2011. Les fermetures d'usines s'enchaînent, comme celles de Daewoo d'abord à Villers-la-Montagne, puis à Fameck (2009). Sky Aircraft, installé sur la base de Chambley et soutenu par de nombreuses aides publiques, est liquidé en 2013… La filière du textile, en particulier dans les Vosges, n'a pas connu un meilleur sort. Les sites ont fermé les uns après les autres et des milliers d'emplois sont supprimés, détruisant des pans du territoire vosgien, comme à Saint-Nabord, avec la fermeture de Géliot La Gosse en 2003.
Jordi Ballesta, dans un texte intitulé « Gabriele Basilico, parmi les industries » cite le photographe italien parlant de son projet *LR 19/98 – la requalificazione delle aree urbane in Emilia Romagna.*

> Ce sont des lieux désolés, des terres sans personne, des ruines d'une société opulente qui nous habitue à rejeter ce qui ne marche plus, sans faire l'effort de le réparer. Le consumérisme donne l'impression donne l'impression que la destruction de certaines parties de la ville est naturelle, comme si elles étaient des pièces automobiles[79].

Cela résume bien le destin de Bataville, au moment de la fermeture en 2001 : un territoire usé, périmé, devenu quasiment inutile. Des entreprises, comme PAAM et HELLO SA, vont fonctionner sur le site un temps, mais cela n'est pas suffisant pour réparer ce territoire meurtri. Des projets ambitieux vont circuler, comme celui, en 2012, de créer des studios de cinéma, les « Studios Légendes d'étangs » : un studio associatif, sur 4 000 m2. Il fallait investir plus de 10 millions d'euros… Le projet ne verra pas le jour.
Le modèle paternaliste renforce le sentiment d'abandon. Au-delà de la perte de l'emploi, il faut faire le deuil de tout un mode de vie. La fameuse piscine avait été fermée en 1997, cette fermeture aurait dû être perçue comme un premier signe d'un territoire en voie de péremption. En 2016 a eu lieu le dernier épisode dans l'histoire de Bata en France. L'enseigne va disparaître, ses magasins ont été repris par un groupement de marques. Quant à Bata, il n'est pas sûr que la marque continuera à exister dans l'hexagone.

2.3.2.5 Le temps du renouveau

Pour réinventer Bataville, le parc naturel régional de Lorraine, le conseil de développement du pays de Sarrebourg et l'association « La Chaussure Bataville » (créée par Ghislain Gad, qui possède plusieurs bâtiments du site industriel), soutenus par la Fondation de France, sollicitent l'association « Notre Atelier Commun » (N.A.C.) pour y déployer une « université foraine ». De septembre 2015 à septembre 2016, Margaux Milhade, jeune architecte, s'est installée à Bataville.
« Notre Atelier Commun » (N.A.C.) et l'« université foraine » ont été initiés par les architectes Patrick Bouchain et Loïc Julienne, avec leur agence Construire. Il s'agit,

[79] Jordi Ballesta, « Gabriele Basilico, parmi les industries », *Art, architecture, paysage, à l'époque post-industrielle* (dir. Anne-Céline Callens, Pauline Jurado Barroso), Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2015, p. 207.

sur une durée limitée, de réfléchir au territoire d'une autre façon, sur un mode vraiment collaboratif, sans hiérarchie, sans préjugé, sans garantie de résultats, non plus. Et c'est là toute la richesse de la démarche, cette façon de faire expérimentale. Un atelier ouvert en permanence au public a été installé à l'entrée de l'usine, derrière l'ancienne loge du gardien, avec pour objectif de révéler « un schéma directeur pour l'avenir de ce site exceptionnel, aujourd'hui en quête d'une nouvelle identité. [80]» Le N.A.C. s'est achevé le jeudi 29 septembre 2016, lors de la restitution publique du plan guide pour Bataville, intitulé *Faire des pieds et des mains*, et qui s'est tenue dans l'ancienne salle de bal.

« Voilà ce qui pourrait finalement emmener tout le monde dans la même direction, avec la liberté de faire les choses autrement et d'inventer de nouveaux modèles de société. » Voilà ce que nous raconte Margaux Milhade. Ce schéma directeur s'appuie sur plusieurs points forts : la liberté d'échanger et de faire, les multiples savoir-faire déjà surplace (la fabrication) et le cadre paysager. De nombreux projets plus ou moins avancés se projettent à Bataville : un Fablab, un Pôle excellence des métiers du bois, une microbrasserie biologique, une journée européenne des métiers d'art, le Batalab (groupement de laboratoires de recherches), la Fabrique Autonome des Acteurs (F.A.A.), etc… Le Fablab, installé dans l'ancien foyer social, a été inauguré en avril 2017. La Fabrique Autonome des Acteurs (F.A.A.), installée dans le site industriel, est une structure d'études et de travail pour les acteurs. Elle propose de nombreuses activités sur place (stages, laboratoires). En 2014, elle proposait un parcours dans Bataville intitulé « BATA-CITY » ; et en 2015, elle développait le festival Bata-Town. On l'imagine facilement, un des freins naturellement à la mise en place de ces projets, sera le coût lié à la rénovation des bâtiments : l'estimation des travaux pour installer le Pôle excellence des métiers du bois dans l'ancienne menuiserie est de 1 219 046 €.

Ce plan guide pour Bataville interroge la question de la reconversion des anciens lieux industriels : faut-il reconvertir en changeant complétement d'activité ou faut-il relancer le lieu en s'appuyant sur les savoir-faire ? Il existe plusieurs exemples réussis de reconversion. L'ex-usine Motte-Bossut de Roubaix (environ 95 000 habitants) accueille depuis 1993 le centre des archives du monde du travail. En 2000, l'ex-usine LU de Nantes (la métropole compte environ 620 000 habitants) est devenue un centre d'arts reconnu aujourd'hui. L'ex-filature Le Blan-Lafont, à Lille, a été rénovée pour accueillir Euratechnologies, pôle dédié aux nouvelles technologies de l'information et la communication (T.I.C.), avec plus de 150 entreprises accueillies. La métropole lilloise compte plus d'un million d'habitants. Toutes ces reconversions sont proches d'une grande ville. Bataville est à 25 km de Sarrebourg (environ 37 000 habitants) et à 30 km de Lunéville (environ 19 000 habitants). En Lorraine, un projet symbolise le renouveau d'un lieu : c'est le Centre international d'art verrier à Meisenthal, ouvert en 1992. La Verrerie était née en 1704 et avait fermée en 1969. Au C.I.A.V., il s'agit de combiner des savoir-faire traditionnels et des pratiques actuelles en faisant venir des designers, artistes ou

[80] Extrait de Université foraine de Bataville - Newsletter #1.

plasticiens qui travaillent avec les verriers. Certes, il n'y a que 700 habitants à Meisenthal. Mais l'imaginaire lié au verre est très différent de celui de la chaussure bon marché ! La transformation du sable (de la silice) en verre, par la chaleur et le souffle, paraît magique et fait rêver. Les boules de Noël produites au C.I.A.V. connaissent un vif succès.

Deux autres interrogations passionnantes sont portées par l'université foraine. La première est celle du travail collectif : il s'agit bien de réfléchir fondamentalement à la façon dont on travaille ensemble, à partir d'une situation donnée. La seconde est la suivante : comment penser la conception d'un lieu ? Ou pouvons-nous penser pour quelqu'un d'autre ? Ici, une réponse est apportée : rien n'est préconçu, tout est à inventer et à faire. Il faut être sur place, c'est-à-dire en contact direct avec la situation. Ensuite, il faut rassembler tous les savoir et les savoir-faire disponibles, et les mêler sans hiérarchie. Enfin, il faut prendre son temps. Autrement dit, c'est à Bataville même que se réinventera Bataville. Et cela prendra du temps.

Cette autre façon de travailler ensemble est aussi à l'œuvre dans le monde de l'entreprise. D'autres modèles de management que la forme pyramidale sont expérimentés. Ils peuvent provenir d'autres champs. Le design et l'architecture, sont des générateurs de processus et de méthodes de travail, comme la logique du *bottom/up*. Ils peuvent être portés par des personnalités. L'holacratie, mise en place par Brian Robertson, dans son entreprise Ternary Software, est un système d'organisation qui repose sur une gouvernance collective. L'« entreprise libérée », expression développée par Isaac Getz (professeur à l'E.S.CP. Europe), repose sur la liberté de penser et d'agir des salariés, qui sont tout à fait capables de savoir ce qui est bon pour leur entreprise. Elle favorise une gouvernance horizontale, comme c'est le cas dans la Biscuiterie Poult. Dans tous les cas, il s'agit d'aller vers des organisations du travail où la détention du pouvoir et de la prise de décision est remise en question. Cela induit un changement de paradigme auquel le monde du travail et la formation actuelle des salariés ne sont pas toujours prêts.

Ce changement est bien ce qui se joue sur le territoire de Bataville, passant d'une idéologie paternaliste, pyramidale, où tout avait été pensé ailleurs, à un travail du collectif, sur place, dans une approche où chaque voix compte, chaque parole porte. Nous y assistons à la fabrication d'un espace commun et d'une vie publique : le monde, avant tout, comme un lieu de partage et de pluralité, pour reprendre Hannah Arendt. Utopie ? L'avenir le dira.

2.3.3 Loger, rapidement, le plus grand nombre et devenir propriétaire

Au sortir de la seconde Guerre Mondiale, le logement devient une priorité et le besoin de reconstruction est important. 1953 est une année importante car elle lance le plan « Courant », du nom du ministre de la Reconstruction, avec, en particulier la création des « logements économiques et familiaux » (« Logeco ») et la participation des entreprises (1% de la masse salariale versée) à la construction de logement. La construction de grands ensembles s'accélère, le secteur HLM joue un rôle important. Parallèlement à la construction neuve se développe la rénovation de quartiers anciens.

Deux types de construction racontent cette période de fort développement (les années 1950, 1960 et 1970), en particulier, des zones périurbaines : le grand ensemble et le lotissement pavillonnaire. Ils traduisent tous les deux le rôle de la voiture, l'accès au confort sanitaire et l'accession à la propriété pour le pavillon. C'est ce dernier qui nous intéresse.

Nous l'avons vu, la fabrication en série de maisons standardisées, ou pavillons, s'est développée en France, dans les années 1970, entre autres, sous l'impulsion de l'entreprise Levitt France ; mais aussi avec Albin Chalandon, ministre de l'Equipement et du Logement (1968-1972), qui défend l'habitat individuel et qui lance, en 1969, le Concours International de la Maison Individuelle, lequel entraînera la construction de 70 000 pavillons individuels.

Dans une campagne indéterminée, des « champs » de maisons se ressemblent et se répètent. D'une maison à l'autre, de petites différences apparaissent : certains pavillons disposent d'un garage, d'autres en ont deux. C'est la série « Copier-coller » de Vincent Fillon[81]. « Typologies » de Bruno Fontana, avec sa « mosaïque de portes de garages »[82] répond à celle de Vincent Fillon.

> Le photographe arpente le territoire, repère les formes récurrentes, les dégage de l'invisibilité dans laquelle les plonge notre accoutumance à des modes de vie standardisés. Entomologistes du quotidien, il examine en détails nos cadres de vie, collecte et rassemble des formes/images épinglées et présentées en planches[83].

La présentation sous forme de planches renforce l'effet d'inventaire du même. Le titre des séries « Typologies », « Copier-coller », indique cette monotone standardisation qui caractérise les zones pavillonnaires et qui accueille ce mode de vie standardisé, dans lequel la voiture joue un rôle essentiel. La vie en périphérie est rythmée, et uniformisée, par l'organisation qui lui inhérente : il faut organiser les horaires et les trajets ; il faut s'organiser pour les courses ou pour les sorties.

C'est ainsi que, parallèlement à la période d'intensification de la construction neuve précédemment évoquée, le taux d'équipement en automobile a augmenté. En 1953, le parc automobile français avoisinait les 2 millions. Au début de 1970, il est passé à 12 millions ! D'une part, la voiture est devenue un bien plus abordable : les prix de vente baissent, les gammes se diversifient pour être accessibles à toutes les bourses. D'autre part, l'aménagement du territoire, en particulier la construction de logements en zones périurbaines, passe nécessairement par le développement des infrastructures routières, afin de préserver la contiguïté des espaces.

La pelouse est bien tondue, les maisons sont belles et bien entretenues. Pour la plupart d'entre elles, elles ne sont pas séparées par des clôtures, laissant imaginer un bon voisinage ? Chaque maison est différente, mais il se dégage de ces photographies un sentiment étrange, inquiétant : où se trouve ce monde trop parfait ?

---

[81] http://vincent-fillon.fr/personalwork/fr-series-copier-coller.htm

[82] Bruno Dubreuil, « Typologies », https://fontana.book.fr/galeries/typologies/ Consulté le 5 novembre 2018.

[83] *Idem*.

Elles sont extraites de la série « Landscape with Houses » de James Casebere[84]. L'artiste américain travaille à partir de maquettes qu'il construit en atelier et qu'il photographie ensuite. Ces maisons et cette nature offrent un cadre idyllique… trop idyllique. Ce qui a pour effet de produire un sentiment de vide, cet espace organisé proposant une vie de façade, d'apparence – une vie de magazine en papier glacé. L'espace semble ouvert. Pourtant, la série fait penser aux quartiers fermés et surprotégés : les *gated communities.*

Henri Lefebvre (1901-1991), philosophe et sociologue, a développé une approche critique de l'espace aménagé par le capitalisme. D'abord communiste, il sera exclu du PCF en 1958 pour avoir rejeté le stalinisme. Sa pensée restera néanmoins influencée par le marxisme. La vie quotidienne, la ville et de façon plus générale, la production de l'espace, se trouvent au cœur de sa réflexion.

Pour Lefebvre, un espace vécu, c'est-à-dire un espace où il y a de la vie, est un espace qui émerge spontanément des pratiques individuelles et sociales : ce sont elles qui lui donnent corps et l'enrichissent. Il n'y a pas d'abord un contenant, puis un contenu qui viendrait l'animer, le rendre vivant. Autrement dit, nous ne pouvons pas le pré-concevoir : il n'existe pas de moule pour un espace vécu.

> Il ne s'agit pas de localiser dans l'espace préexistant un besoin ou une fonction, mais au contraire de spatialiser une activité sociale, liée à une pratique dans son ensemble en produisant un espace approprié (EP)[85].

L'espace approprié est un espace complexe et hétérogène. Il s'oppose à l'espace spécialisé, comme l'espace de bureau ou pavillonnaire, qui est un espace mort – conditionné et fonctionnel. Derrière cette spécialisation, le philosophe et sociologue y voit la façon dont le capitalisme rationalise nos existences, en mettant en avant la valeur d'échanges de l'espace au détriment de sa valeur d'usage. Le pavillon est un objet à acheter et à échanger, plutôt qu'un objet à vivre. C'est pourquoi il juge le fonctionnalisme néfaste et peut critiquer Le Corbusier et le Bauhaus, qui servent le capitalisme.

Il faut revenir à son idée d'« espace approprié », cet espace sur lequel nous agissons pour qu'à la fois, il nous ressemble, tout en servant d'interface.

> Après cette lecture trop rapide des analyses de H. Lefebvre sur l'espace conçu et construit des années soixante et soixante-dix, on peut essayer de préciser « ce qui se constitue » selon lui, malgré la prégnance capitaliste, ce qui émerge des contradictions qui ne sont donc ni de simples incohérences, ni de simples dysfonctionnements (PE).
>
> Ce qui se constitue est en quelque sorte l'envers de ce qui existe, une autre forme de critique de la réalité urbaine présente. C'est la qualité de l'espace :
>
> > l'idée d'un espace social élaboré, complexe et réussi, celui des pratiques sociales, en un mot : un espace approprié et non seulement dominé par la technique et par le pouvoir politique (EP).
>
> C'est aussi « un temps-espace différentiel », celui de l'ère urbaine alors que le temps et l'espace de l'ère industrielle qui la précédaient ont tendu et

[84] https://www.jamescasebere.com/20092015.

[85] Propos de Henri Lefebvre, *Espace et politique* (1972), cités par Maïté Clavel, in « Henri Lefebvre : une pensée critique de l'espace conçu et aménagé », https://books.openedition.org/puc/10401?lang=fr. Consulté le 5 novembre 2018.

> tendent encore vers l'homogénéité, l'uniformité, la continuité contraignante[86].

Ce qui nous ramène aux propositions de Gaudin sur le seuil et la circulation.

2.3.4 La ville ubiquitaire

Un personnage revient sur l'utopie technologique du début du XXIe siècle à travers la création et de la construction de A à Z de la ville de Songdo (« île des pins »), en Corée du Sud, la première ville intelligente, ubiquitaire. C'est une vidéo de Maxim Martins, *Ubikutopia* (2015) : un sous-titre indique : « [...] l'harmonisation du monde par la technologie était redevenu un idéal au début du XXIe siècle. Il prît vie dans la ville intelligente […] »[87]. Nous circulons dans cette ville sans habitant, comme au ralenti. Est-ce un véritable endroit pour vivre ?

Démarrée en 2003, cette construction a été menée par un partenariat public-privé (le consortium privé est composé Gale International (61 %), du producteur d'acier POSCO (30 %) et de la banque d'investissement Morgan Stanley (9 %). Le projet de son concepteur, la société Gale, est de vendre ce concept clés en main à d'autres pays comme l'Inde, la Chine et le Viêt Nam. Le coût estimé s'élève à 36 milliards de d'euros.

Songdo se situe à 65 km à l'ouest de la capitale sud-coréenne, Séoul. Elle a été construite sur un polder gagné sur la mer. Elle est reliée à l'aéroport international d'Incheon par un pont sur la mer, ce qui l'inscrit dans un réseau comprenant les grandes villes d'Asie. Elle doit servir de centre d'affaires pour la zone économique franche d'Incheon, ville portuaire sud-coréenne.

L'architecture correspond à ce que nous imaginons d'une ville nouvelle : des gratte-ciels résidentiels ou de bureaux entièrement en verre et en acier, et de grands espaces verts. Parmi eux, le Northeast Asia Trade Tower (NEATT) est actuellement le deuxième plus haut bâtiment de Corée du Sud, avec 305 mètres de hauteur. Le centre de congrès Songdo Convensia, a ouvert en octobre 2008. Il possède le plus grand hall d'expositions du pays. Enfin, l'université d'Incheon a été déplacée à Songdo en 2009. Tout a été fait pour rendre la ville attractive, à la fois intelligente et écologique.

En effet, c'est une ville hyper connectée, conçue comme une ville ubiquitaire - d'ubiquité, qui est la capacité à être présent en plusieurs lieux en même temps. Tous les bâtiments sont informatisés et offrent des services liés à cette informatisation. Les habitants peuvent connaître en direct leur consommation d'eau et d'énergie. L'omniprésence des caméras de sécurité (500 en tout) quadrille la ville et garantit la tranquillité : tout ce qui s'y passe est enregistré.

C'est aussi une ville qui se veut écologique. Elle a été construite autour d'un *Central Park* de 41 hectares, rappelant celui de New York. Elle est constituée exclusivement de bâtiments à haute qualité environnementale, couverts de toits végétaux et de panneaux solaires. Elle comprend 40 % d'espaces verts. Il y un système de collecte

[86] Maïté Clavel, *idem*.

[87] https://vimeo.com/130262655

et de filtration de l'eau de pluie. Depuis les logements, les déchets sont amenés directement à une usine d'incinération par un système souterrain, ce qui évite l'utilisation de camions de ramassage. Au premier abord, la dimension écologique, la présence de parcs est plutôt positive. Mais si nous y regardons de plus près, les parcs, par exemple, sont équipés de très peu de bancs, mais proposent des appareils de musculation, guidant notre utilisation – pas de contemplation, mais de l'exercice. Les fenêtres ne peuvent être ouvertes et la climatisation fonctionne en permanence.
C'est une vision fonctionnaliste de la vie quotidienne : tout semble avoir été conçu pour que cela fonctionne, mais pas vraiment pour qu'on y vive. Songdo ressemble à une cité dortoir haut de gamme, renforcé par l'imaginaire des *gated communties*. Des lecteurs de plaques d'immatriculation permettent de contrôler les accès aux parkings et de suivre les habitants à la trace. C'est une aire étouffée par le réseau, pour reprendre Michel Lussault. Auparavant, nous commettions une infraction ; par exemple, un stationnement sans avoir payé le parcmètre. Une amende était déposée sur le pare-brise. Nous devions l'acquitter puis l'envoyer. Il y avait un décalage entre l'infraction et le règlement – une distance temporelle qui nous laisse les commandes, en quelque sorte ; nous pouvons choisir de ne pas payer, par exemple. A Songdo, si nous commettons une infraction, notre plaque est lue et l'amende est immédiatement débitée de notre compte. Il y a un écrasement du temps par la technique dont nous sommes devenus un élément parmi d'autres. Songdo est un vaste système qui s'est refermé sur lui-même ; il ne semble plus là à la disposition de l'homme, mais plutôt le contraire : c'est l'homme qui est à sa disposition. Qui contrôle qui ? Dans *"La technique ou l'enjeu du siècle"*, Jacques Ellul énonçait, dès 1954 : « D'outil permettant à l'homme de se dépasser, la technique est devenue un processus autonome auquel l'homme est assujetti. »
Songdo appartient-elle au monde réel ou est-elle sortie d'un film de science-fiction ? Le traitement par l'artiste nous place au cœur de cette question : des plans fixes où clignote un feu orange, où tremblent des arbres et des herbes, où coule une rivière, où deux oiseaux s'envolent, vidés de toute présence humaine. Une ruine à l'état neuf ?
Des *gated communities* à Songdo, le pas était facile à franchir.

2.3.5 La ville mondialisée versus la ville globalisée

Il nous faut commencer par interroger les notions de mondialisation et de globalisation. Nous vivons actuellement la seconde mondialisation (ou globalisation)[88]. Mondial et global ne sont pas équivalents[89]. Une ville mondiale n'est pas forcément une ville globale.

[88] La première mondialisation avait commencé dans les années 1870 et s'est interrompue à la première Guerre Mondiale.
[89] Voir à ce sujet le texte de Cynthia Ghorra-Gobin, « Une ville mondiale est-elle forcément une ville globale ? Un questionnement de la géographie française », *L'Information géographique* 2007.2 (Vol. 71), p. 32-42. https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2007-2-page-32.htm. Consulté le 5 novembre 2018.

> Aussi suite à la mise en évidence de la spécificité de la deuxième mondialisation – également qualifiée de globalisation – et suite à la traduction française de l'ouvrage de l'universitaire américaine Saskia Sassen en 1996, l'expression « ville globale » a été reprise par les géographes, les chercheurs en sciences sociales ainsi que par les médias. Cette expression est alors principalement comprise comme synonyme de « ville-monde » ou encore de « ville mondiale », à l'image des chercheurs américains utilisant indifféremment « global city » et « world city » tout en se référant aux travaux de Sassen (1991) et de Friedmann et Wolff (1982). Une lecture minutieuse des textes originaux à la lueur de la distinction faite par les économistes entre économie mondiale (somme des économies nationales) et économie globale (un segment de l'économie mondiale) (Bressand, Distler, 1995) conduit toutefois à différencier les deux expressions[90].

Mondial se place du côté de l'aire, de l'espace continu et topographique quand global correspond au réseau, à l'espace discontinu, connexe et topologique. Tous les pays ne sont touchés par la mondialisation. Toutefois, ils sont tout autant concernés par le développement des villes, celles-ci accueillant des ruraux « fuyant la misère des campagnes, suite à une succession de mauvaises récoltes liées aux intempéries climatiques et à la désertification des sols ou encore suite à des affrontements violents et des situations d'insécurité.[91] » Ils viennent surcharger les bidonvilles dans lesquels vivent aujourd'hui un milliard d'habitants. Les villes s'étendent, certes, mais ne se développent pas.

L'installation *Dream a wish, wish a dream* de l'artiste indienne Hema Upadhyay (1972-2015) est une commande et elle a présentée en 2006 dans l'exposition *Bombay Maximum City*[92] (Fig. 71 à 77). C'est une grande maquette de bidonville, posée sur le sol et composée de matériaux récupérés : bois, carton, morceaux de tuyaux. Le rendu est précis et réaliste avec les habitations, les rues et l'accumulation d'habitats plus ou moins droits. L'utilisation d'une maquette, modèle réduit d'une chose réelle, l'aspect bricolé et l'idée d'un espace qui s'est développé par empilement résonnent avec le développement des bidonvilles. Les portraits ajoutent un effet de réalité. Sommes-nous à Mumbai (Bombay), dans le bidonville de Dharavi, car nous voyons sur la maquette des toits bleus, comme nous pouvons en apercevoir sur les photographies du bidonville indien ? Dharavi est le 2ème plus grand bidonville d'Asie et compte entre 700 000 et 1 million d'habitants, sur 2 km^2. Il s'est trouvé mis à l'écran avec le film *Slumdog Millionnaire* de Danny Boyle. Mumbai a connu une forte croissance démographique provoquée par l'exode rural, entre autres.

L'artiste utilise un effet de correspondance pour nous faire imaginer les conditions de vie dans un bidonville. En revanche, l'installation ne rend pas compte par la partie invisible et informelle : l'activité produite dans ce bidonville, du recyclage du plastique ou des appareils électroménagers à l'artisanat, générant entre 500 millions et 1 milliard d'euros par an. Le bidonville, à sa façon, est un véritable centre

[90] *Idem*.
[91] *Idem*.
[92] L'exposition *Maximum Bombay* a eu lieu au Tri Postal, à Lille, du 14 octobre 2006 au 14 janvier 2007. Commissariat : Caroline Naphegyi.

économique et fait vivre des milliers de gens. Or les autorités indiennes ont le projet de réhabiliter le terrain en un quartier moderne de tours et de centres commerciaux, avec une belle marina. 70 000 familles pourraient occuper gratuitement un appartement d'environ 28 m^2. Mumbai est la capitale économique de l'Inde et a besoin de se développer. Nous ne pouvons décider pour les habitants de Dharavi mais, entre un bidonville et un projet de *Smart city*, soutenu par les familles royales des Emirats arabes, n'existe-t-il pas une troisième voie, une réhabilitation qui permettrait aux habitants de disposer d'un logement équipé d'eau courante et de sanitaires ?

Dans l'économie globale, le monde est relié. La globalisation a été dynamisée par la montée en puissance des firmes multinationales, liée au développement des nouvelles technologies de l'information, et à l'affaiblissement du rôle des Etats. Les villes prospèrent alors grâce à la dynamique économique. C'est dans ces villes que s'installe le pouvoir de l'économie. C'est ainsi que New York, Londres et Tokyo ont pu être désignées « villes globales ».

> Les notions de centralité et de hiérarchie ne sont pas jugées révolues mais susceptibles d'être retravaillées du fait que monde de la production et de la consommation s'organisent désormais sur la base d'un réseau de « *world city* » (*world economy spatially articulated through world cities*). Désormais la « *world city* » ne se vit plus uniquement comme une ville située au sein d'un État-nation (comme l'entendait Peter Hall) mais comme une ville articulant «économie globale » et « territoire national »[93].

Mais une ville doit-elle être réduite à son influence économique ? Peut-il y avoir une alternative à la puissance d'attraction de la « ville globale » ? Cynthia Ghorra-Gobin le propose à travers l'idée qu'une ville peut exercer « un pouvoir d'attraction et d'influence en raison de son patrimoine historique par exemple et si elle est en mesure de se qualifier pour se positionner dans la hiérarchie des villes accueillant les flux touristiques. [94]» Les villes ont une fonction culturelle, tout autant importante que leur fonction économique. C'est ainsi que Venise, par son attractivité culturelle, est une « ville mondiale » ou que Paris est à la fois une « ville globale » et une « ville mondiale ».

Enigma (2014) est une installation Liu WEI, présentée à la biennale de Lyon en 2015 (Fig. 78, 79 et 80)[95]. Nous circulons à l'intérieur d'un espace labyrinthique au coloris vert kaki. L'ensemble de l'installation est composé d'éléments hétérogènes : panneaux recouverts de toile cirée, objets trouvés, projection vidéo. « À mi-chemin entre la maquette d'une ville et celle d'une zone industrielle, *Enigma* recèle les traces des systèmes et les modes de production qui ont donné naissance aux objets qui la composent.[96]» L'installation est une métaphore des mégalopoles qui se développent dans le monde : elle est chaotique et peu accueillante. L'humain ne

[93] *Idem*.
[94] *Idem*.
[95] Installation visible à La Sucrière, *La Vie moderne*, 13e biennale de Lyon, du 10 septembre 2015 au 3 janvier 2016.
[96] Texte extrait du cartel accompagnant l'installation.

semble pas pouvoir y trouver sa place, tout en étant pris au piège de son organisation.

« Paris-delhi » est une série de photographies noir-et-blanc peintes de Frédéric Delangle[97]. Sur l'une des images, nous reconnaissons le Moulin Rouge affublé d'une publicité pour Kingfischer, sur une autre la Porte Saint-Denis, sur une autre encore une station-service Total et sur une dernière, la Tour Eiffel en arrière-plan. Indéniablement, nous sommes à Paris, mais les bâtiments de la ville ont été paris peints et recouverts de publicités et de visages d'indiens. Frédéric Delangle a photographié Paris, où il habite, puis il a demandé à des peintres d'affiche publicitaire (métier qui disparaît avec le numérique) de peindre ses photographies. Chaque année, il se rend en Inde, un pays qui l'attire en particulier par sa capacité à s'adapter et assimiler l'extérieur. L'Inde a ainsi « digéré [98] » les anglais, le numérique, Hollywood avec Bollywood, etc. Alors que la France et Paris semblent s'être immobilisés.

> Donner des couleurs à cette ville un peu terne », s'approprier Paris en mettant des affiches publicitaires ou de cinéma « une espèce de colonisation économique à travers le dessin. […]. C'est un rééquilibrage économique de ces pays émergents dont l'Inde fait partie et comment nous on perd de notre puissance au profit de ces pays qui eux, gagnent en puissance économique, par exemple[99].

La série de Frédéric Delangle produit une ville-hybride, dans laquelle Paris semble s'effacer derrière l'imagerie indienne reconnaissable. Cette ville-hybride est-elle du côté de la « ville mondiale » ou de la « ville globale » ? Le photographe devine-t-il le devenir de nos économies européennes – absorbées par celles des pays émergents ?

La ville est un objet complexe. Les géographes eux-mêmes s'interrogent sur la dénomination à donner, certains d'entre eux abandonnant le terme de « ville », jugé inadapté dans un environnement mondial ou global, optant pour d'autres : « mégapole », « métropole », « ville méga », etc. Pour Lussault, la ville demeure, en tout cas en Europe, un objet à penser.

> Une fois tout cela posé, on peut revenir à la question de la ville, et suggérer alors de ne pas abandonner totalement le mot et la chose. La ville constitue en effet une fraction spécifique des organisations urbaines – en Europe au moins, la question étant plus difficile à trancher dans bien d'autres zones géographiques : celle qui correspond aux géotypes centraux et péricentraux en localisation physiographique centrale. Ce sont des secteurs « historiques », c'est-à-dire mis en place, essentiellement, avant la phase d'expansion urbaine massive – en France avant la Seconde Guerre mondiale. Cette fraction, dense et diverse, aux conFigurations très spécifiques qui lui donnent un « paysage » et une forme immédiatement reconnus, est aujourd'hui relictuelle. Elle couvre une faible étendue au sein des aires urbanisées. Mais elle continue souvent à fixer les images, elle nourrit des mythologies puissantes à forte valeur culturelle, elle contient la plupart des

[97] http://www.fredericdelangle.fr/portfolio/paris-delhi/

[98] Emprunté à Frédéric Delangle : http://www.fredericdelangle.fr/portfolio/paris-delhi/

[99] *Idem*.

> emblèmes spatiaux qui signifient une identité urbaine, elle reste une cible des attentions politiques et d'action spécifiques, notamment patrimoniales. Grâce à la saisie de l'urbanité, on a la possibilité de ne pas opposer ville et urbain, pas plus que de les confondre, mais de penser la dialogique de la ville et de l'urbain et les jeux croisés de significations et de valeurs qui s'instaurent entre ces deux réalités appariées[100].

Ne pas abandonner la ville à la seule influence de l'économie, défendre d'autres modèles pour faire de la ville le lieu d'une résistance au tout économique, c'est finalement ce que propose Cynthia Ghorra-Gobin.

C'est pourquoi les trois artistes, Hema Upadhyay, Liu Wei et Frédéric Delangle ont combiné les médias pour rendre compte, dans un contexte mondialisé, des couches hétérogènes qui s'entrelacent pour tisser le tissu urbain.

2.3.6 Les Bogues du Blat : la seconde leçon d'architecture ou le territoire sur-mesure

2.3.6.1 La série « Les Bogues du Blat ou les interdépendances humaines 3, Beaumont », 2017

Sur la commune de Beaumont, dans la vallée de la Drobie, en Ardèche, six maisons perchées au milieu des châtaigniers, captivent le regard. Ce sont les logements sociaux des Bogues du Blat, conçus par l'atelier Construire dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France.

La série « Les Bogues du Blat ou les interdépendances humaines 3, Beaumont » (2017) porte sur ce projet mené par les architectes de l'atelier Construire. Elle est composée de 21 photographies couleur : les grands formats montrent les maisons au milieu des arbres (Fig. 81); les petits formats sont des *Signalétiques* (Fig. 82). Dans le dispositif d'exposition, quatre mots en lettrage adhésif transférable accompagnent les images : logement social, commande, protocole et souche. Il reprend le procédé employé pour la série « COSI ou les interdépendances humaines » (2007) lors de l'exposition à Espace A VENDRE (Fig. 83) pendant laquelle les mots travail, aménagement, coopération et démocratie avaient été transférés sur le mur. La série « COSI ou les interdépendances humaines » porte sur les soins à domicile, promulgués par des infirmières ou des soignés organisés au sein d'une SCOP, qui est une Société Coopérative et Participative. Au-delà de la forme des maisons qui accroche le regard, la série « Les Bogues du Blat ou les interdépendances humaines 3, Beaumont » évoque, en filigrane, la question du logement social conçu sur-mesure, suite à une commande d'une commune, Beaumont et selon un protocole précis de collaboration, avec pour objectif que ces habitations fassent souche, c'est-à-dire qu'elles s'enracinent dans le territoire.

[100] Michel Lussault, *L'Homme spatial*, *op. cit.* p. 342-343. Les géotypes sont de nouveaux outils pour comprendre l'espace urbain à partir du couple densité/diversité, remplaçant celui de centre/périphérie. En juin 2017, Michel Lussault a d'ailleurs créé l'Ecole urbaine de Lyon qu'il dirige.

2.3.6.2 Les Bogues du Blat, historique

Le territoire de Beaumont a beaucoup évolué au XXe siècle. Il a d'abord connu la déprise agricole, culminant dans les années 1970, puis le regain d'intérêt résidentiel et touristique pour l'Ardèche. La commune a dû faire face à une demande croissante de logements. Cependant, les résidents permanents n'habitent pas un territoire comme ceux qui n'y sont que de passage (tourisme ou habitation secondaire). À l'origine du hameau des Bogues des Blat, il y a aussi la volonté de la commune d'installer de jeunes actifs, face à une population vieillissante. Beaumont compte aujourd'hui 245 habitants et sa population monte l'été à 1 000 personnes, entre les résidences secondaires et les campings. Une petite école fonctionne, depuis des décennies, avec une classe unique (entre dix-huit et vingt-deux enfants en moyenne). Une dizaine d'agriculteurs, dont trois installés récemment, sont en activité ainsi que quelques artisans et fournisseurs de service.

En 2005, la combinaison de deux éléments va créer une synergie propice au projet de construction de nouveaux logements. D'abord, la mise en place d'un Plan local d'urbanisme et l'élaboration d'un Projet d'aménagement de développement durable qui porte la vision de la commune : préserver le territoire et sa qualité de vie, tout en accueillant de nouvelles familles et en veillant à la mixité sociale et générationnelle.

Ensuite, la rencontre entre le maire de Beaumont, Pascal Waldschmidt et Valérie Cudel, médiatrice depuis 2000, de l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France en Rhône-Alpes, Auvergne et Midi-Pyrénées. Une réflexion est engagée entre la commune et la médiatrice, dès 2005, et débouche sur la décision de travailler ensemble sur un projet inédit de logements sociaux. Mais il n'est pas si simple de construire ce type de logements en milieu rural, dans une zone qui n'est pas considérée comme tendue par la préfecture ; le mal-logement des personnes à revenu modeste, en milieu rural, n'est pas une priorité. Les choses ont donc pris du temps, notamment à cause du blocage de l'agrément Logement social et du retard dans l'attribution du permis de construire. Les acteurs de la Fondation de France ont joué un rôle important dans la réalisation du projet. D'abord avec l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France dont la médiatrice a joué un rôle essentiel dans la phase d'études et de mise en place du projet, puis pour soutenir le projet auprès des institutions. Ensuite, avec le programme Habitat, développement social et territoires et Michel Méry, alors référent de ce programme, également de la Fondation de France.

En 2008, a lieu la première rencontre avec l'atelier Construire et la commande se précise. En mars 2009 le projet est présenté au conseil municipal et Construire anime une première réunion publique d'information. En mai les maquettes des futures habitations sont exposées au cours d'une seconde réunion publique.

Initialement, huit maisons étaient prévues : trois devaient être terminées en 2011, suivies de cinq autres. Les trois premières maisons sont finalement inaugurées en 2013 et, pour laisser des espaces dans la châtaigneraie, la seconde tranche est réduite à trois maisons, livrées en janvier 2017.

Les Bogues du Blat racontent, avant tout, une belle aventure humaine où les efforts de chacun, les rencontres et la démarche participative ont permis de surmonter les difficultés, finaliser le montage financier et faire aboutir le chantier.

2.3.6.3 Le hameau

Les six maisons sont « captivantes » : leur forme générale est remarquable, avec une charpente en ogive aux bardages métalliques, posée sur des pilotis. Elles ont été conçues par Construire, atelier d'architecture : ici, Patrick Bouchain, Loïc Julienne, Sébastien Eymard, avec la participation de Manuel Langevin et avec le concours de Jean Lautrey, artiste et complice de Patrick Bouchain depuis de nombreuses années. Fidèles à leur façon de travailler, les architectes de Construire se sont appuyés sur l'émulation et les échanges, sur une connaissance approfondie du terrain, et sur leur expérience des formes et des espaces et sur leur art de fabriquer et utiliser des maquettes pour présenter leurs projets.

Les habitations ont été construites sur les 9 800 m² d'une châtaigneraie centenaire, au hameau du Serre. Au départ, l'idée était de construire un habitat regroupé. Puis le projet a évolué vers des maisons espacées, disposant chacune d'un espace privé. Nous pouvons circuler librement d'une maison à l'autre. Les habitants partagent un jardin-potager, en contrebas, près de la baraque de chantier reconvertie en cabane à outils. Se crée ainsi un équilibre entre espace commun et espace privé. De l'extérieur, les maisons se ressemblent et cette unité apporte de l'harmonie. En revanche, elles se distinguent par la couleur.

Plusieurs principes ont guidé leur conception : une construction écologique (bois, toilettes sèches, etc.), un espace collectif, une part d'auto-construction, une dimension évolutive et une possibilité d'accession à la propriété. Ce sont des maisons pionnières, évolutives et comprenant une part d'auto-finition.

> Les maisons d'abord sont en bois et donc elles peuvent être transformées. Et ensuite elles ne sont pas totalement terminées donc elles sont prêtes à finir. Mais elles sont dans un prêt à finir qui est conduit par la collectivité, là la commune est restée propriétaire de ces logements, elle a associé les futurs utilisateurs à leur construction et à leur transformation, donc c'est un vrai acte d'architecture[101].

Les habitants ont discuté avec les architectes des plans de la façade et des cloisons intérieures, ainsi que de la couleur du toit qui varie d'une maison à l'autre. Ils se sont chargés des finitions des bardages extérieurs et des peintures.

Chaque maison est conçue comme une grande grange, sur trois étages. Seul le rez-de-chaussée est aménagé avec un séjour, une chambre, une cuisine et une salle de bains. En revanche, les équipements techniques (tableau électrique, poêle, réseaux) sont prévus pour une occupation maximale du volume. Chaque habitation peut ainsi évoluer d'un deux pièces (rez-de-chaussée) à un cinq pièces de 118 m^2, en aménageant les deux étages supplémentaires. Aujourd'hui dix-neuf personnes (soit un peu moins de 10% des habitants de la commune, en hiver) vivent aux Bogues du

[101] Propos de Patrick Bouchain dans l'émission *Carnets de campagne*, présentée par Philippe Bertrand et diffusée sur France Inter le 16 octobre 2013.

Blat. Dans les trois maisons de la première tranche, le rez-de-chaussée et le premier étage sont occupés (avec un atelier au premier dans l'une d'elles). Seul le rez-de-chaussée est habité dans deux des trois suivantes, la troisième étant en cours de finition.

> L'idée du maire, c'était de construire une cabane dans la campagne, dans un site magnifique, pour un jeune désirant quitter la ville pour des raisons financières et qui pense qu'il lui sera plus facile d'être en autonomie à la campagne. Il s'agit alors de concevoir et construire la maison qui lui permettra de faire souche. Donc, cette maison est haute avec une petite surface au sol, ce qui fait qu'il peut l'habiter en célibataire et occuper les étages supérieurs au fur et à mesure que sa famille s'agrandit. C'est l'approche opposée de celle du logement social qui, à chaque fois que sa famille s'agrandit, lui impose de déménager, c'est-à-dire qu'il ne crée pas de trace et ne fait jamais souche. Nous avons donc cherché à répondre à la question : comment faire souche à la campagne lorsque l'on a des revenus modestes[102].

Le travail de l'architecte relève, ici, d'une prouesse : créer cet infime espace où il peut exprimer sa singularité, entre la demande du commanditaire et les normes et contraintes du bâti.

La possibilité d'accéder à la propriété a constitué l'un des premiers principes de ce projet. Une Société Civile immobilière d'accession progressive à la propriété (telle que proposée par l'architecte Stéphane Gruet), n'a pu être mise en place à Beaumont, par défaut d'un office H.L.M. Du coup, ce sont aujourd'hui des logements sociaux communaux auxquels la commune applique des loyers HLM. La mairie étudiera la forme et le coût de l'accession à la propriété pour les locataires qui le souhaiterait.

La sélection des habitants a été l'un des moments importants du projet. Un premier groupe avait été formé, mais s'est désagrégé à cause du retard pris à la construction. Pour constituer un nouveau groupe Stéphane Gruet, avec Construire, a alors conçu une méthodologie spécifique que la compagnie d'architecture Local à louer (LALCA), une association de jeunes architectes lyonnais, a mise en œuvre à partir de candidatures ouvertes (réseaux associatifs) et d'un dispositif de cooptation. LALCA a ensuite servi d'interface entre ce groupe et Construire pour définir les lignes directrices du projet. Ainsi, l'orientation des maisons serait discutée avec les architectes, il n'y aurait ni clôture entre les maisons, ni parking à proximité et chaque maison disposerait de cinquante mètres privatifs tout autour[103].

2.3.6.4 Comment Faire art comme on fait société

L'action Nouveaux commanditaires est un dispositif de la Fondation de France qui existe depuis le début des années 1990. Il a été formalisé dans un texte-manifeste, *Le Protocole*, de François Hers, artiste qui a principalement utilisé la photographie. Dès les années 1960, son travail prend une tournure politique, dans son contenu comme

---

[102] *Idem*.

[103] Voir les sites : www.e-ardeche.fr/_spip/spip.php?organisation94, page1.e-ardeche.fr/07029/page2.html et www.a-demeure.org/production/patrick-bouchain/Le site de Construire.

dans sa forme, avec la création en 1972 de Viva, une coopérative de photographes. Nous avons parlé de sa série, « Intérieurs », qui fait partie de l'histoire de la photographie. Il a été directeur artistique et technique de la Mission photographique de la DATAR de 1983 à 1989, puis a théorisé le Protocole de l'action Nouveaux commanditaires.

L'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France lie l'art et la société, selon un dispositif démocratique reposant sur trois acteurs, un commanditaire, un artiste et un médiateur qui se trouvent réunis dans l'espace commun construit par la commande. Il n'existe pas de hiérarchie ou de prise de pouvoir, chacun des acteurs se situe au même niveau que les autres, dans une véritable démarche participative.

> L'action Nouveaux commanditaires initiée par la Fondation de France permet à des citoyens, confrontés à des enjeux de société d'associer des artistes contemporains à leurs préoccupations en leur passant commande d'une œuvre. Son originalité repose sur une conjonction nouvelle entre trois acteurs privilégiés : l'artiste, le citoyen commanditaire et le médiateur culturel agréé par la Fondation de France, accompagnés des partenaires publics et privés réunis autour du projet[104].

La commande réunit la demande du commanditaire, la singularité de l'artiste et l'expertise du médiateur, et produit une synergie entre les différents acteurs, œuvrant pour un bien commun. Le rôle des Nouveaux commanditaires est de donner de la puissance à des expérimentations sociales. Ou comment *Faire art comme on fait société*, comment revenir à la fonction sociale de l'art, agir pour la société, pour le bien commun et pour réunir les individus[105].

La question de la commande occupe une place importante dans l'histoire de l'art, en particulier pour comprendre la Renaissance et ce qui se passe à Florence. Derrière l'apparente contrainte de la commande se révèle une fonction de l'art, une fonction d'échange dans la société, un véritable moment démocratique, libéré des contraintes du marché. On peut même dire que la commande s'oppose au marché qui propose une relation duale achat/vente, activée par la spéculation. C'est là qu'évolue l'artiste individualisé, qui produit des œuvres pour lesquelles il espère trouver un acquéreur. Sommes-nous plus libre sur le marché que dans le cadre d'une commande ? Pas vraiment car l'artiste cherche alors à fabriquer selon le goût de l'éventuel acheteur, voire à simplifier son travail pour être plus accessible. La commande, au contraire, s'inscrit dans une relation plus complexe, proche de la fameuse obligation de « donner, recevoir et rendre » de Marcel Mauss. Dans la commande passée à un artiste, il s'opère un déplacement de la demande du commanditaire (celui qui confie un désir, qui donne) vers la singularité de l'artiste (qui reçoit) lequel s'approprie la demande, créant l'espace de la commande (il rend). Ce n'est plus une organisation binaire, nourrie par un rapport de force (la spéculation), mais un dispositif tripartite qui repose sur la générosité, sur la capacité à rendre plus que l'on a reçu. *Le*

---

[104] http://www.a-demeure.org/production/a-demeure/

[105] Voir François Hers, *Le Protocole*, Les Presses du réel, 2002, ainsi que Didier Debaise, Xavier Douroux, Christian Joschke, Anne Pontégnie, Katrin Solhdju (dir.), *Faire art comme on fait société*, Les Presses du réel et la Fondation de France, 2013.

Protocole des Nouveaux commanditaires, dans son organisation tripartite, résonne bien avec cette obligation.
Pour les Bogues du Blat, les commanditaires ont été les membres du conseil municipal de Beaumont, le maire Pascal Waldschmidt et les adjoints Jacqueline Mielle et Jean-Rémi Durand-Gasselin. L'artiste a été Construire (Patrick Bouchain, Sébastien Eymard et Loïc Julienne, avec la participation de Manuel Langevin et le concours de Jean Lautrey). La médiatrice, Valérie Cudel. Ce projet a été soutenu par la Fondation de France, la Région Rhône-Alpes (Direction du Logement, politique de la Ville et aux solidarités ; Bourse FIACRE), le Conseil général de l'Ardèche (Cap Territoire), Parc naturel régional des Monts d'Ardèche (Fonds européen agricole pour le Développement rural – Leader).
À la question : « L'économie sociale et solidaire peut-elle être une alternative complète au capitalisme ?[106] », Guillaume Duval, rédacteur en chef d'*Alternatives économiques*, répond que cela n'est « ni possible ni souhaitable » car « l'efficacité et la résilience d'une économie et d'une société » dépendent de la diversité de ses organisations. Il faut donc entretenir les interactions entre structures publiques, capitalistes et provenant du secteur de l'économie sociale et solidaire (E.S.S.) : associations, coopératives ou mutuelles ayant « en commun de ne pas avoir le profit comme but principal et d'être dotées d'une gouvernance démocratique ». Si, à l'échelle globale, ces structures ne sont pas toujours adaptées et efficaces, en revanche, au niveau local, grâce à leur gouvernance démocratique, elles œuvrent efficacement pour les territoires et permettent des expérimentations à échelle humaine. De plus, si l'E.S.S. sans s'avérer une « alternative complète », peut endosser la mission, tout aussi importante, de constituer une fonction critique du capitalisme, en l'interpellant sur le rôle d'une entreprise au sein de la société, par exemple.
Le projet des Bogues du Blat s'inscrit dans une démarche proche de l'E.S.S. Il représente, à cet égard, une expérience revigorante car il s'agit d'un lieu réel, qui vit. Pas d'une utopie.

2.4 De la marchandise vers le marché : le « village-monde » et le « Mégastore [107]»

2.4.1 Tout est marchandise, nous vivons dans le « Mégastore »

Aujourd'hui, tout est marchandise, c'est-à-dire tout peut être vendu : des clics, les données personnelles, le CO2, un mur entre deux pays, un migrant ou sa virginité.
Il existe des « fermes à clics[108] » dans lesquelles des microtravailleurs sont payés pour cliquer et valoriser des marques, des sites. Toutes les données déposés et

[106] Guillaume Duval, « L'économie sociale et solidaire peut-elle être une alternative complète au capitalisme ? », *Alternatives Economiques*, n° 370, juillet-août 2017, p. 7.
[107] Emprunté à Hal Foster, citant John Seabrock, *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008. « Vers l'indistinction », p. 11-25.

collectés sur les sites constituent une masse d'informations à monnayer : c'est le fameux *Big Data*. Nos données personnelles sont devenues des denrées monnayables. Elles ont joué un rôle lors des dernières élections présidentielles aux Etats-Unis : c'est le scandale lié à la société britannique *Cambridge Analytica*, qui a analysé les données de dizaines de millions d'utilisateurs de Facebook, à leur insu. Pour protéger le climat, nous devons baisser nos émissions de carbone. La mise en place de quotas est un outil relativement efficace pour une réduction globale.

> C'est la raison pour laquelle le principal instrument économique choisi pour lutter contre le changement climatique a été les systèmes d'échange de quotas, mieux connus sous le nom de « marchés carbone ». Ce dernier instrument permet de contrôler directement la quantité de gaz à effet de serre émis. Les quotas d'émissions, dont le nombre est déterminé par l'organisme de régulation, sont distribués aux participants au marché qui doivent au final s'assurer de détenir autant de quotas que leurs émissions. Les participants peuvent compenser leurs émissions excessives en achetant des quotas auprès d'autres sources qui ont réussi à réduire leurs émissions en dessous du plafond qui leur avait été alloué. Chaque émission supplémentaire a un prix fixé par le marché. A l'inverse, les émetteurs qui émettent volontairement moins que le plafond fixé peuvent bénéficier directement du prix du carbone en revendant les quotas non utilisés[109].

C'est ainsi que l'émission de carbone dispose d'un prix fixé par le marché ! A San Diego, en Californie, des échantillons possibles du mur construit entre les Etats-Unis et le Mexique étaient disponibles. Les américains pouvaient choisir leur mur, comme ils auraient pu choisir leurs rideaux. Au sud de la Lybie existent des « marchés aux esclaves » : les migrants, aux mains de passeurs, sont vendus quelques centaines de dollars. Une roumaine de 18 ans, Alexandra Khefren, a vendu sa virginité pour 2, » millions d'euros sur un site d'*escort girls* allemand. Tout est marchandise !

« Dépenser » est le troisième temps de la valse économique, après produire et répartir. Consommer est devenu l'action principale au sein de notre système capitaliste de marché.

> Les ménages, bien sûr, consomment. Des aliments, mais aussi des vêtements, des voitures, des services divers. Dans le jargon économique, le terme *consommation* sert à désigner l'ensemble des biens et des services acquis par les ménages pour satisfaire leurs besoins. Il peut paraître surprenant que l'on consomme les services de son coiffeur ou un poste de télévision : ce n'est, au fond, qu'affaire de définition[110].

Pour satisfaire nos besoins ? Un besoin est quelque chose qui manque, mais qui est nécessaire, indispensable. Il se différencie du désir a un contenu différent, il est ce que nous faisons de ce besoin : comment nous le transformons en fonction de ce que

---

[108] Voir à ce sujet Antonio A. Casilli, *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris, Seuil, 2019.

[109] https://www.caissedesdepots.fr/fileadmin/PDF/finance_carbone/rapports/24_09_les_marches_carbone_expliques.pdf, p. 10-11.

[110] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie*, *op. cit.* p. 74.

nous sommes. Achetons-nous vraiment ce dont nous avons besoin ? Nous connaissons la réponse à cette question : c'est acheter, consommer qui est devenu notre besoin. Il n'existe plus que *La Société de consommation*, pour reprendre le célèbre ouvrage de Jean Baudrillard, paru en 1970 et toujours d'actualité. Dans nos sociétés occidentales, la consommation s'est infiltrée dans tous les replis de notre vie, structurant notre mode d'existence. Nous sommes dans l'abondance, nous n'avons plus qu'à nous servir : il n'y a plus d'attente, plus de stratégie. La société de consommation repose sur son propre mythe : « Si la société de consommation ne produit plus de mythe, c'est qu'elle est elle-même son propre mythe. À un Diable qui apportait l'Or et la Richesse (au prix de l'âme) s'est substituée l'Abondance pure et simple. Et au pacte avec le Diable le contrat d'Abondance. [111]». Nous n'avons plus à vendre notre âme au Diable. Il n'y a plus d'en dehors, il n'y a plus de transcendance. Tout est rabattu sur la consommation, produisant un monde plat, immédiatement là, disponible pour être consommé. Il n'y a plus qu'une seule valeur, la valeur de consommation, qui a absorbé la valeur d'usage et la valeur d'échanges.

> La société de consommation ne se désigne pas seulement par la profusion des biens et des services, mais par le fait, plus important, que TOUT EST SERVICE, que ce qui est donné à consommer ne se donne jamais comme produit pur et simple, mais bien comme *service personnel*, comme gratification. Depuis « Guinness is good for you » jusqu'à la profonde sollicitude des hommes politiques pour leurs concitoyens en passant par le sourire de l'hôtesse et les remerciements du distributeur automatique de cigarettes, chacun de nous est environné d'une formidable serviabilité, entouré d'une coalition de dévouement et de bonne volonté[112].

Cette disparition d'un ailleurs – d'une transcendance – est renforcée par l'emprise du *design*. Nous achetons des produits-images, l'usage des biens étant devenu accessoire. Le marché des *smartphones* est un bon exemple. Un *smartphone* est un téléphone mobile « intelligent », c'est-à-dire disposant d'un certain nombre de fonctions d'un ordinateur portable. Le *design* organise ce marché, en particulier, à travers le rôle des multiples applications et interactions entre les multiples fonctions du téléphone. De façon générale, il a étendu son pouvoir dans tous les domaines, subsumant l'esthétique et l'utilitarisme « sous le commercial – où chaque chose, des projets architecturaux aux expositions d'art, en passant par les gènes et les jeans, semble être considéré comme du design. »[113]. Nous l'avons vu, le *design* élabore des formes au sens large – c'est-à-dire des solutions – qui relèvent de l'usage. Le *design*, en effet, travaille la forme (d'un objet, d'un service, d'un *process*) pour produire une solution d'usage. Il porte en cela une forme et un usage, la forme pouvant être une image ou un signe, comme le logo d'une marque. Celui de Nike est identifié par tous : il emporte avec lui l'imaginaire de la marque. C'est pourquoi Hal Foster peut-il constater que « dans le monde consumériste d'aujourd'hui règne à nouveau le

[111] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 311.
[112] *Idem*, p. 252.
[113] Hal Foster, *Design & crime*, Paris, Les prairies ordinaires, 2008, p. 30-31.

designer. [114]» Un produit est avant tout un signe, une information, un imaginaire à designer, à consommer, puis à re-designer, puis à recommencer, etc. Un objet incarne à merveille ce mécanisme refermé sur lui-même : l'Iphone.

> Une chose en tout cas est sûre : alors que l'on pensait que le circuit consumériste ne pouvait aller plus loin dans sa logique narcissique, il y est parvenu : le design favorise l'avènement d'un circuit de production et de consommation en voie d'atteindre à la perfection, sans laisser beaucoup d'« espace de jeu » pour quoi que ce soit d'autre[115].

Bienvenu dans le « capitalisme.com » !

2.4.2 Il faut mettre le consommateur dans de bonnes conditions…

Nous sommes pris dans un (Le) circuit car il semble impossible d'être en dehors. Comment une marque de cosmétiques sort-elle un nouveau parfum ? Elle commence d'abord par faire une étude de marché qualitative (comment ?) pour cerner l'imaginaire de ses consommateurs habituels ainsi que celui de ses non-consommateurs. Elle peut alors déterminer sa cible : se concentrer sur ses acheteurs fidèles ? L'élargir ? S'en écarter et se tourner vers d'autres consommateurs ? Comment le faire sans trahir son cœur de cible ? Un nouvel imaginaire va émerger à partir duquel l'équipe de « créatifs » va pouvoir travailler, produire plusieurs senteurs et chercher des noms, par exemple. Lesquels seront de nouveau testés sous la forme d'études quantitatives (combien ?), afin de permettre d'affiner la senteur et de préciser le nom. Le produit finalisé aura été cerné, en amont, par le biais des études. Il est nouveau, sans l'être, puisqu'il donne forme à ce que nous apprécions déjà.

C'est ainsi que le marché conditionne le consommateur qui conditionne le marché qui… Ou bien est-ce le contraire, le consommateur conditionne le marché qui conditionne le consommateur… Peu importe, le circuit tourne maintenant de lui-même. Nous sommes « dans la boucle », pour reprendre une expression qui a envahi notre quotidien et le monde de l'entreprise. Par exemple, nous consultons un site, qui nous repère (cookies), qui revient vers nous avec des propositions, que nous allons voir, lesquelles nous repèrent de nouveau, dans un cycle sans fin.

Être consommateur, c'est d'abord acheter. *J'achète donc je suis* (*I shop therefore I am*) ironise l'artiste Barbara Kruger, dans une de ses affcihes, reprenant la formule de Descartes « Je pense donc je suis ». C'est le règne du *shopping*, intensifié par les achats en ligne sur internet. Il faut favoriser l'achat, en jouant sur les prix par exemple. Le *Black Friday*, (vendredi noir), provient des États-Unis et du Canada : le jour suivant le repas de *Thanksgiving*, des soldes très importantes sont proposées. Lors du dernier *Black Friday* (23 novembre 2018), plus de 50 millions de transaction par carte bancaire ont été enregistrées en France.

---

[114] *Idem*, p. 31.
[115] *Ibidem*.

Il faut aussi solliciter l'acheteur et répondre au mieux à ses questions, en particulier pour les services. *John & Jane* est un documentaire d'Ashim Ahluwalia[116]. Le documentaire suit six personnages de garçons et filles dans un centre d'appel (*a call center*) à Bombay[117]. La nuit, pendant 14 heures de travail, ils répondent à des « numéros verts » américains, pour des cartes de crédit ou des produits d'assurance, par exemple. Pour cela, ils doivent se transformer en John et Jane : ils prennent des cours d'anglais pour avoir un accent américain parfait. Ils apprennent des corps de discours pour acquérir l'imaginaire américain. Le jour, ils se reposent. C'est ainsi que la nuit, Oaref devient Osmond et Namrata Naomi. Leur propre réalité se trouble peu à peu, à passer toutes ces heures à être américain. Ces six personnages finissent par rêver d'Amérique : « Tous ceux qui vont en Amérique deviennent riches. » dit l'un d'entre eux.
Ce documentaire raconte la déterritorialisation des services vers des pays où le coût du travail est nettement inférieur. En France, aussi, nous recevons des appels pour certains services (opérateurs de téléphonie ou mutuelles, par exemple) qui ne proviennent pas de plates-formes localisées dans l'hexagone. Il parle aussi de l'uniformisation du consommateur. Ces opérateurs de plates-formes sont formés pour nous répondre, pour donner le change. Ils apprennent notre fonctionnement. Après, il s'agit de répéter le même, de répéter *John* et *Jane*. Sommes-nous si faciles à duper ? Pourquoi donner un prénom et nom français alors que nous reconnaissons un accent d'un autre pays ? le monde semble être devenu un vaste théâtre commercial, où les consommateurs que nous sommes faisons semblant de croire qu'Oaref est Osmond et Namrata Naomi.

2.4.3 Lieux de passage et de consommation : le magasin, le supermarché, l'hypermarché, le centre commercial et l'aéroport

2.4.3.1 Le petit magasin

Fresh Fruits & Vegetables cigarettes cold soda (Fruits frais légumes cigarettes soda frais), *Beer&soda, fruit&vegetables, candies* (Bière&soda, fruit et légumes, bonbons), *pizza*, *hamburger*, *Chicken&pizza*, *coffe & donuts* (poulet&pizza, café&donuts), etc. Ces photographies sont extraites de la série « A product of our environment » (2009-2010)[118] de Will Steacy (Fig. 84, 85, 86 et 87). Elles montrent des devantures de petits magasins, à New York, sur lesquelles nous pouvons lire les aliments vendus. L'aspect de ces échoppes fait penser à la petite épicerie de quartier, que nous trouvons plutôt dans les quartiers défavorisés – les équivalents actuels, dans un quartier favorisé, est l'épicerie-traiteur ou la boutique Bio. La série comprend aussi des images montrant des frites ou un gobelet Mc Donald, un sachet

[116] Il a été montré dans l'exposition *Maximum Bombay* déjà évoquée. Le film dure 83 min. et date de 2005.
[117] https://fr.phaidon.com/agenda/art/video/2010/august/19/john-and-jane-2005-directed-by-ashim-ahluwalia/
[118] « Un produit de notre environnement » (traductions personnelles), disponible sur le site de l'artiste : http://willsteacy.com/projects/a-product-of-our-environment/

en papier graissé sur le sol. Nous relisons alors « fruits frais, légumes », nous interrogeant sur la disponibilité de ces denrées dans ce type de magasins.
Le projet de Will Steacy, avec cette série, est d'interroger la disparité entre les riches et les pauvres aux États-Unis, à travers la santé et l'accès à une alimentation équilibrée et variée. Il déploie une stratégie de la synecdoque dans laquelle la devanture avec ses inscriptions et ses enseignes ou le sol et les déchets matérialise les dégâts d'une mauvaise alimentation, riche en sucre et gras, sur la santé (obésité et diabète principalement). Pour l'artiste, il y a une urgence à prendre conscience de cette disparité : « *There is a major health crisis happening right now and those find themselves on the bottom rung of economic ladder face the greatest risk to their health.* »[119].
« Microshop » est une série de Frédéric Delangle, réalisée en Inde. Elle s'intéresse aux minuscules échoppes qui sont, pour le photographe, de « véritables temples du commerce indien, ils s'érigent en petits théâtres de la vie. J'ai choisi la tombée de la nuit, moment où la lumière du jour et l'éclairage artificiels se mélangent, pour immortaliser ces petits commerçants dans leur posture habituelle, immobiles, tels des statues Figées à jamais. » [120].
Composé d'un espace, d'une pièce, comme ce vendeur de pommes ou d'un étalage, comme ce vendeur de citron, ces minuscules magasins semblent spécialisés dans un ou deux aliments ou dans une activité : le repassage, la couture, etc. Les femmes sont absentes de cette activité. Du barbier au maraîcher, en passant par les nettoyeurs d'oreilles, ces échoppes tissent un lien social. Pour notre regard occidental, elles semblent sorties d'un autre temps. Que deviendront-elles quand la grande distribution se développera sur le sol indien ? Conserveront-elles leur utilité et leur authenticité ? Ou deviendront-elles une attraction sur un parcours touristique ?

2.4.3.2 Esthétique du supermarché ou de l'hypermarché

Le supermarché se distingue de l'hypermarché par sa taille. Le supermarché occupe une surface de 400 à 2500 m^2 quand l'hypermarché dispose d'une surface de vente supérieure à 2500 m^2. L'automobile a joué un rôle essentiel dans le développement des grandes surfaces. Les plus grandes se sont installées dans les périphéries, là où il y avait de la surface et un prix du m^2 abordable.
Pour une grande partie des usages des hypermarchés, c'est la sortie de la semaine, souvent positionnée sur le week-end : nous devons nous organiser, faire une liste, prendre la voiture, éventuellement prévoir de manger sur place, à la cafétéria. L'automobile nous y emmène et nous remplissons notre coffre. Il y a peu d'intérêt de s'y rendre à pied : cela restreindrait nos possibilités d'achat alors que nous « faire le plein » pour la semaine. Derrière ce rituel se cache une forme de gentrification, phénomène urbain dans lequel les classes plus aisées réinvestissent des quartiers en

[119] *Idem*, « Il y a une crise de santé majeure maintenant et ceux qui se trouvent au bas de l'échelle économique font face au plus grand risque qui puisse être pour leur santé. » (Traduction personnelle).
[120] http://www.fredericdelangle.fr/portfolio/microshop/

centre-ville, du fait de la montée du prix au m^2. Il y a d'une part ceux qui vivent en ville et font de petites courses, dans des commerces de proximité, privilégiant une agriculture bio ou raisonnée, de qualité donc (rôle des marchés de quartier), et ceux qui privilégient le prix et la quantité (achats dans les supermarchés ou hypermarchés).
Le supermarché ou l'hypermarché doit disposer d'un espace facile d'accès : réseau routier et grand parking. Son organisation spatiale est reconnaissable : un grand bâtiment (type grande halle), idéalement de plein pied pour faciliter la continuité des espaces et la manipulation du caddie. En ville, où l'espace est plus réduit, les supermarchés peuvent être sur deux étages : ils disposent alors de tapis roulants spécifiques, bloquant les roues du caddie. Car l'objectif est bien de remplir son chariot.
Dans la série « *Discount garage* » (1993-1994)[121], Anne Favret et Patrick Manez décrivent cet espace standardisé et bien organisé de l'hypermarché. Un bâtiment à même le sol, des parkings, des enseignes, quelques arbres, des piscines à la verticale. Les photographes n'ont pas indiqué la localisation. Peu importe, nous pourrions être partout en France : tous ces lieux se ressemblent.
« *No man's land* » de Frédéric Desmesure répond à « *Discount garage* »[122]. Le photographe a arpenté les zones commerciales vidées de leur activité : pas de voiture, pas d'usager. Des flèches au sol, quelques panneaux Stop : cette image pourrait être une maquette Playmobil ; deux caddies bleus et un métallique semblent abandonnés au bord de la route ; un autre attend derrière deux oliviers ; les structures métalliques et les panneaux en tôle occupent les images (Fig.). Le travail sur les verticales donne une qualité aux images, alors que l'univers de la grande distribution vidée de son activité produit un environnement morne.

2.4.3.2.1 Une vie de troupeau ?

Cet univers est-il plus attirant une fois animé ? La série « *Supermarket fashion* » (2003) de Martin Parr montre aussi que le supermarché est un lieu de rencontre où se croisent et se mélangent les habitants d'une ville, d'un quartier[123]. Pour les personnes âgées, surtout celles vivant seules, le supermarché représente la sortie importante de la semaine.
Replacée dans l'ensemble du travail photographique de Martin Parr, La série « *Supermarket fashion* » prend un autre éclairage, en particulier si nous la rapportons à la série « Small World », commencée début au milieu des années 80[124], poursuivie au-delà de la décennie suivante et qui explore le tourisme de masse.
La Turquie à cheval, dans une visite menée à bon train et l'œil rivé à la caméra (Fig. 88) ; une photographie de groupes (le moment le plus important de la visite) à l'Acropole Athènes (Fig. 89) ; des touristes à Pise, à côté de la Tour, indiquant la

[121] http://www.documentsdartistes.org/artistes/favret-manez/reprooe6.html
[122] http://frederic-desmesure.com/portfolio/amazing-life/
[123] https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Martin-Parr/2003/GB-ENGLAND-Supermarket-Fashion-2003-NN140900.html
[124] https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL53G7RT3

verticale comme repère (Fig. 90), et au Japon, une plage artificielle sous un Dôme et sous lequel sont agglutinés les baigneurs (Fig. 91) : chez Martin Parr, la réalité excède sa propre caricature, c'est-à-dire que les traits ridicules sont d'eux-mêmes accentués. Nous sourions devant ces images présentant des situations insolites et dans lesquelles l'espèce humaine apparaît grotesque et grossière (au sens de brut, peu travaillé, peu raffiné) alors que nous-mêmes faisons partie de cette masse touristique. Nous-mêmes avons été au Vatican, avons traversé la galerie des cartes géographiques, avons été écrasés dans la masse compacte des touristes, avons tenté d'apercevoir Platon, dans la fresque l'École d'Athènes de Raphaël et avons été entraînés par le mouvement vers la Chapelle Sixtine.

« Ce bébé assis dans un caddie de supermarché rempli de provisions est-il à vendre ? En promotion, comme les aliments en libre service ? [125] : le bébé semble presqu'être un objet parmi d'autres dans la caddie. À partir de Martin Parr, Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux analysent « le nouveau reportage », un reportage de fond qui s'exprime dans la série et dont le support idéal est l'exposition ou le livre d'artistes : « La mise en page, le format, l'organisation des images en récit obéissent au développement d'une pensée. [126]»

Les deux séries décrivent un monde dans lequel le mode d'appréhension des lieux, des objets doit être efficace et générer de l'accumulation. Nous sommes dans le monde comme dans un supermarché : dans une surface en libre-service.

Nous pouvons terminer par cette incroyable photographie, qui montre un visiteur, à la Foire de Dubaï, portant une chemise assortie aux motifs peints et qui se fond dans le tableau qu'il regarde – une allégorie de notre société de consommation dans laquelle le sujet devient l'objet qu'il consomme. « Je consomme donc je suis » pour compléter Barbara Kruger (Fig. 92).

Avec « I love Boras » (1995)[127], Lars Tunjbjörk décrit la vie dans sa ville natale, Boras, en Suède. Les activités sont peu nombreuses et se répètent pour tuer l'ennui : les courses au supermarché ou dans un magasin de vêtements ; une soirée déguisée ou un couple faisant une chorégraphie en maillot de bain. La série décrit un monde désenchanté où il est préférable de faire la queue sous la pluie, avec son caddie, plutôt que de marcher dans la nature, dans la forêt, par exemple.

2.4.3.2.2 Le supermarché, l'œuvre en action

En 1995, Fabrice Hybert transforme le musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC) en *Hybertmarket* (en Hybert marché) dans une exposition intitulée, *L'Hybertmarché (1-1=2)*. Cette exposition était une commande du musée d'Art moderne de la ville de Paris. Fabrice Hybert a donc occupé l'espace, en transportant une activité entière d'un lieu à un autre : du supermarché au musée. Sur de grandes tables, l'artiste propose des centaines d'objets, mis en dépôt-vente pendant quelques jours Au fur et à mesure de l'exposition, l'artiste dessine sous les tables la forme des

[125] Christian Gattinoni, Yannick Vigouroux, *La Photographie contemporaine*, Paris, éditions Scala, 2002, p. 67.
[126] *Idem*, p. 69.
[127] https://www.agencevu.com/stories/index.php?id=253&p=80

objets, créant un double : il fallait se pencher sous les tables pour voir ces dessins proposant de nouvelles formes qui pourraient être aussi produites en objets. Le visiteur passait entre les tables, au milieu de ces objets disparates, dans un supermarché au contenu en apparence aléatoire : un lion empaillé, des roues de bicyclettes, des pots de peinture, des cahiers, d'école… (Fig. 93 à 97). Une fois l'exposition terminée et les tables remballées, l'œuvre n'est plus produite, elle disparaît un temps pour être reproduite ailleurs, sous une autre forme, celle d'un espace de bien-être mental, par exemple, avec l'exposition *Fabrice Hybert, Matières premières* au Palais de Tokyo (2012-2013)

> Plus exactement, la « production » de l'œuvre. C'est là où tout se passe, c'est un moment à valoriser encore et encore, je le fais le plus possible… Il faut continuer. […]. Une œuvre est en constante production si elle bien diffusée. […]. Oui, et je pense que là où l'œuvre est le plus en action, c'est dans l'atelier. Du début de sa fabrication, jusqu'à sa diffusion. Ce lieu de vie renferme vraiment un potentiel exceptionnel[128].

L'atelier étant un modèle et un lieu complet, l'exposition doit lui ressembler, disposer des mêmes qualités, être un lieu de vie dans lequel l'œuvre continue d'évoluer, d'être produite. Comme lors de l'exposition *L'Hybertmarché (1-1=2),* avec le travail de dessin au revers des tables. L'hypermarché devient le lieu du passage, du mouvement et de la transformation. C'est un lieu de vie.

En 1998, Rirkrit Tiravanija a reconstitué un supermarché au MigrosMuseum für Gegenwartskunst (musée d'art contemporain) de Zurich, lors de son exposition *Untitled, (das soziale kapital)*. L'exposition comme une mise en abyme du lieu puisque l'artiste combine des produits du distributeur suisse de vente en gros Migros et des œuvres de la collection de Carl Andre, Fischli/Weiss, Dan Flavin, Gilbert & George, Douglas Gordon, Richard Long et Ed Ruscha). Or le musée lui-même a été fondé en 1996 et reçoit un financement de la société Migros. Que visitons-nous ? Une exposition ? Un supermarché ? Les deux pouvant se confondre avec le nombre de produits dérivés vendus maintenant les lieux culturels.

2.4.3.3 Le centre commercial, un lieu complet, l'hyper-lieu

Le centre commercial, ou *Shopping center* ou *Mall*, est différent du supermarché. Il regroupe un certain nombre de points de vente (d'enseignes différentes), au moins 20 magasins ou services différents sur une surface supérieure à 5000 m^2. Selon sa taille, il change d'appellation : « Le Petit Centre Commercial », « Le Grand centre Commercial », « Le centre Commercial Régional » et « le Centre commercial Super régional ».

Polygone, à Cagnes-sur-Mer, avec ses 70 000m2, est un centre Commercial Régional, ouvert en 2015. Entièrement à ciel ouvert, il a été construit le long d'une rivière, Le Malvan, dans une vallée jusque la, peu entretenue et peu accueillante. L'espace a été transformé par l'architecte paysagiste Jean Muset. Un millier d'arbres

[128] Extrait de l'entretien de Fabrice Hybert avec Thierry Laurent, « Il est interdit de mourir », Paris, Au Même Titre, 2003, p. 15.

ont été plantés pour renforcer le sentiment de promenade et de nature. Le centre commercial est organisé en quatre quartiers : quartier *Lifestyle*, quartier *Designer Gallery*, le quartier *Premium* et le quartier *Home & Garden*.
150 boutiques réparties dans les différents quartiers, 28 restaurants ou snacks, un casino, 10 salles de cinéma, un centre de fitness, un théâtre de verdure, des fontaines musicales, une promenade le long du cours d'eau du Malvan et un parcours d'art contemporain : Polygone, c'est le tout-en-un, un lieu qui regroupe le *shopping*, la restauration, la culture et la détente. Il s'inscrit dans la tendance actuelle pour les centres commerciaux de se diversifier et nous proposer de multiples expériences. Le mot est énoncé : il ne s'agit plus d'acheter, mais de faire des expériences. Ce qui se dégage de Polygone, comme des autres centres commerciaux qui lui ressemblent, c'est qu'ils sont organisés pour nous prendre en charge comme dans un parc d'attraction, ils sont organisés pour nous guider d'une activité à l'autre. De façon subtile, ils sont conçus pour substituer à l'achat le loisir, pour substituer le promeneur au consommateur. Ainsi passons-nous la journée dans un centre commercial, sans voir le temps passer et sans avoir l'impression d'être uniquement dans la consommation. Il s'agit de reléguer l'acte d'achat au second plan, comme si nous venions dans ces lieux pour autre chose et accessoirement acheter. Nous venons pour nous divertir, voire nous cultiver.
C'est dans ce cadre que l'artiste français Philippe Ramette a inauguré le principe de l'exposition temporaire à Polygone avec l'exposition *Éloge de la déambulation*, durant l'été 2017, sur un commissariat de Jérôme Sans. L'exposition a été conçue comme un parcours autour de l'irrationnel et d'une perception différente du monde. Sur une des images, nous voyons l'artiste faire une sieste au fond de l'eau (Fig. 98). Les photographies de Ramette, en effet, déjouent la réalité en renversant les espaces (un plongeoir fixé sur une façade) ou modifiant les échelles, avec ce siège à 9 mères. Ce mélange des genres, des œuvres d'art au milieu d'un centre de shopping, est déjà pratiqué dans d'autres pays comme la Chine ou le Japon. Pour Jérôme Sans, d'une part, l'art doit sortir des musées, des centres d'art et des galeries privées. D'autre part, dans un contexte de mutation où les lieux publics et les espaces privés convergent, à travers le soutien de lieux publics, qui ont moins de moyens, par de grandes marques, et les fondations comme la Fondation Louis Vuitton, il ne s'agit pas de rester Figé sur d'anciennes positions. Exposer à Polygone donne une visibilité immédiate. C'est une façon de se rapprocher du public et de démocratiser l'accès à l'art. N'y a-t-il pas le risque d'une absorption de la contemplation par le divertissement et de rendre banal un moment qui nous abstrait de notre quotidien ? Aller au cinéma, se mettre dans le dispositif de projection, fait partie de la force de ce média, de sa capacité à nous mettre ailleurs. Démocratiser l'accès au musée ou au centre d'art peut aussi résulter d'un travail d'éducation portée par l'école.

2.4.4 La vie en papier glacé de Patrick Weidmann

Polygone résonne avec les derniers travaux de Michel Lussault, comme l'aéroport.
Dans les deux ouvrages qui nous intéressent, le géographe analyse l'espace organisé par l'homme. Le premier s'intitule *L'Homme spatial. La construction sociale de*

l'espace humain, et le dernier *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation*. Autrement dit, la construction économique de l'espace humain. « Sociale » indiquait l'idée du lien : comment l'espace participe au fonctionnement des groupes humains. Économique intègre les nouvelles technique d 'information et de la communication qui façonne notre monde actuel. Économique signifie aussi espace rationalisé, efficace et complet ; comme le *Mall* à travers le *Shopping Mall* de Bloomingtoon aux États-Unis. Il faut penser l'évolution de la spatialité humaine à partir des lieux, lesquels nous révèlent quelle société s'inventent les hommes. Avec *Hyper-Lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation,* Michel Lussault raconte l'urbanisation généralisée des espaces, nous livre sa complexité qui intègre la standardisation du monde (le global) et la différenciation (le local).

Les « hyper-lieux » traduisent cette dialectique du global et du local. Cinq critères les définissent : « un surcumul incessant, en un endroit donné[129] », c'est-à-dire un lieu intense et en excès ; l'*hyperspatialité*, être à la fois là et connectés à d'autres, grâce aux réseaux de télécommunication, c'est-à-dire, ailleurs ; l'*hyperscalarité* : « Les hyper-lieux fonctionnent à toutes les échelles en même temps. […]. Un hyper-lieu ne se réduit pas à une taille donnée, mais il les possède en quelque sorte toutes en même temps.[130] » ; un lieu d'interaction et d'expérience commune, un lieu « pour éprouver la même chose que moi, participer à cette expérience commune et s'y reconnaître en tant que co-participants. [131]» ; une « *affinité spatiale* [132]», créée par cette co-habitation passagère. *Times Square* représente un idéal-type d'hyper-lieu. L'hyper-lieu est finalement un lieu qui offre toutes les expériences possibles et offertes par notre monde aujourd'hui.

L'hyper-lieu, à travers ces cinq critères, permet d'analyser un certain nombre de lieux liés à l'urbanisation et à la mondialisation. Mais ce concept n'est pas exclusif. Il existe d'autres régimes spatiaux : la spatialité globale et le territoire.

Un aéroport est un « hyper-lieu » [133]. C'est un lieu intense, qui combine « hyperspatialité » et « hyperscalarité » ; et qui déploie en particulier une « affinité spatiale ».

Sur cette photographie de Patrick Weidmann prise dans un aéroport, nous regardons certainement un hall d'attente. Tout est brillant et lumineux, nous imaginons pouvoir nous refléter dans le sol (Fig.)[134]. L'image est imprimée, comme toutes celles qu'il expose, avec le procédé diasec : l'image est imprimée sous un plexiglas, ce qui intensifie la brillance. Le photographe, par le contenu des images, avec ces lieux ou ces objets légèrement écœurants, et par le procédé, construit un univers clinquant, où tout semble parfait, mais faux – un univers sous *blister*. L'aéroport participe à ce

[129] Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation,* Paris, Seuil, 2017, p. 55.
[130] Michel Lussault, *Idem*., p. 56-57.
[131] Michel Lussault, *Idem*., p. 58.
[132] Michel Lussault, *Idem*., p. 59.
[133] Voir à ce sujet « l'aéroport, un hyper-lieu à vivre », p. 79-95.
[134] Voir le catalogue de l'exposition *produit Intérieur brut* qui s'est tenue au Bleu du ciel à Lyon, du 8 mars au 25 mai 2019.

mouvement consumériste, en particulier avec le déplacement touristique. Lorsque nous voyageons loin, le transport en avion accapare beaucoup de temps et d'organisation. Nous tirons notre valise à travers des espaces de *duty free*, nous guettons l'affichage des vols aux destinations prometteuses, nous attendons des heures en consommant dans les multiples snacks ou restaurants. Finalement, une grande partie de notre énergie a été dépensée au détriment des émotions lors du séjour lui-même. L'aéroport porte cet excès.

2.4.4.1 « Il faut s'adapter[135] »

Un espace rempli d'objets divers (des chaises, des tabourets, des poubelles, des lampes, de câbles emmêlés, …) posés à même le sol : *Uno momento/The theatre in my dick/A look to the physical/Ephemeral* est une installation[136] de Jason Rhoades, qui représente *in vivo* le fonctionnement interne d'un pénis[137]. Derrière ce titre provoquant se cache une critique de la consommation frénétique d'objets, qui sont parfois achetés sans être utilisés, et qui s'accumulent dans un joyeux désordre, directement sur le sol. Dans une autre installation, *My brother / Brancuzi* (1995), une machine à faire des beignets déverse sa production qui s'accumule sur du papier aluminium posé à même le sol, de nouveau[138]. L'installation fait référence à des photographies de la chambre de son frère accrochées à côté de photographies du studio parisien de Brancusi dans le garage de ses parents – le garage dans lequel nous accumulons des objets, ici un camion télécommandé ou une machine à faire des beignets. Ces objets sortent-ils du garage de ses parents ? Dans cette installation, l'espace est moins rempli, mais le coin beignets n'est guère appétissant. Jason Rhoades (1965-2006) est un artiste qui aime la saleté, le bruit et le *charafi*, pour reprendre un mot niçois employé par Ben.

Uno momento/The theatre in my dick/A look to the physical/Ephemeral, l'installation de Rhoades s'oppose à la fameuse photographie d'Andreas Gurski, *99 cent 2* (1999). Cette œuvre est spectaculaire, par son format et par son contenu. Il s'agit d'un diptyque photographique mesurant 207 cm par 307 cm. L'image montre une vue panoramique de rayons de supermarché américain, comme le suppose le titre. Elle est parfaitement construite avec ses horizontales et ses verticales. Les rayons sont remplis de produits et sont bien rangés. L'ensemble est coloré, dans des couleurs parfois criardes. La prise de vue légèrement en plongée enferme l'espace. Le mur du fond est couvert de grands 99. Une présence humaine ? Quelques têtes et épaules de consommateurs émergent au dessus des rayons. Ils sont concentrés par leurs achats. C'est la force du supermarché et de l'hypermarché. Au-delà de la continuité extérieur/intérieur facilitée par le parking et le caddie, l'organisation

[135] Titre emprunté au dernier livre de Barbara Stiegler, *Il faut s'adapter*, Paris, Gallimard, 2019.

[136] Elle a été présentée en 1996 à la Kunsthalle Basel, Bâle, Suisse et en 1997, à la Biennale de Lyon. Le titre fait référence à une des postures de l'artiste : regarder le monde à travers l'homme blanc hétérosexuel américain ; le rapport à la consommation en fait partie.

[137] https://www.hauserwirth.com/artists/2813-jason-rhoades?modal=media-player&mediaType=artwork&mediaId=13235

[138] https://brantfoundation.org/exhibitions/jason-rhoades/

spatiale en allées et en rayons permet l'installation d'une multitude de produits, disposés par types (rayon frais, produits ménagers, fruits et légumes, etc.), faciles à trouver, malgré la surface et la quantité. Par son format-tableau et sa construction esthétisante, cette œuvre n'est pas une dénonciation de la consommation. Nous ressentons même l'inverse : *99 cent 2* prend la forme d'un monument pour glorifier "la belle organisation" d'un supermarché[139]. En effet, c'est moins la consommation que "la belle organisation" – l'efficacité, l'ordre – que donne à voir cette œuvre de Gursky. Le supermarché, cet espace bien organisé (allée centrale et allées perpendiculaires) de produits à acheter, incarne notre société capitaliste plongée dans la mondialisation néolibérale. Il est absolument l'inverse du *souk*, propre aux pays arabes, et dont le sens propre est un « marché couvert réunissant, dans un dédale de ruelle, des boutiques et atelier. » tandis qu'au sens figuré devient un « lieu où règne le désordre, le bruit. »[140]. Désordre, bruit et marchandage, pourrions-nous ajouter, s'opposent frontalement à la belle organisation du supermarché dans notre culture occidentale.

Des objets éparpillés à même le sol, des lits non faits, des mégots par terre, des tables de non desservies, des espaces envahis, les 23 Désordres constituent la série « Désordres » (1987-1988) de Jean-Louis Garnell.

> Suite aux paysages en transformation, mon intérêt se porte à nouveau sur ce qui n'est pas fixe, ce qui n'est pas Figé dans une forme ou devenu immuable, ces désordres. Intérieurs, où la structure fixe, architecture, disposition des meubles, est tenue à distance, est contestée par les objets, choses, vêtements posés ici ou là, sans aucune volonté de composition. Je relève ces états. L'écriture photographique fait que de nombreuses fois, on m'a demandé si ces photographies n'étaient pas des mises en scène. Quand on fait une photographie, on réalise un processus de recomposition en temps réel. Et c'est ce qui donne l'impression d'une possible mise en scène. La façon de composer avec les couleurs participe aussi de ce sentiment d'être face à une recomposition[141].

Les « Désordres » de Garnell apparaissent comme un hommage aux objets : aux objets usés ou aux vieux objets, dans un rapport différent aux objets, où la chaussette trouée sera réparée, quand la société de consommation, favorisée par la fabrication à très bas coût dans les pays d'Asie, incite au rachat immédiat : c'est ainsi que la chaussette trouée n'est plus reprisée, elle est jetée et remplacée. Comme dans le *souk*, les objets chez Garnell peuvent être à même le sol, adoptant une posture opposée à celle du supermarché dans lequel le sol représente la saleté.

Deux visions du monde s'opposent ici : celui de l'ordre et de la propreté, incarnée par la reine du rangement, Marie Kondo dont le livre *La magie du rangement* a connu un grand succès, et celui du désordre et de l'anarchie, incarnée par la série de Garnell – le désordre favorisant la créativité selon une étude de l'université du Minnesota publiée en 2015 dans *Psychological science*.

---

[139] Ironie du marché de l'art, en 2007, cette œuvre a été vendue 3,34 millions de dollars à un collectionneur anonyme !

[140] *Petit Robert*, *Op. cit.*, p. 1842.

[141] http://www.jeanlouisgarnell.net

Cette première vision du monde, c'est d'une certaine façon celle du néolibéralisme analysée par la philosophe Barbara Stiegler, dans son dernier ouvrage, *Il faut s'adapter*[142]. Le néolibéralisme est une version du libéralisme et il trouve ses racines dans l'ouvrage du journaliste américain Walter Lippmann (1889-1974) *La Cité libre* (1937), dont le concept-clé est "l'adaptation" : pour préparer au mieux son avenir, l'espèce humaine doit s'adapter à cet environnement qu'il a créé lui-même, mais qui le dépasse, le domine – cet environnement industriel intensifié par la mondialisation. Cela doit passer par une reprise en main par l'État – c'est-à-dire par les dirigeants et les experts, ceux qui savent, qui sont éclairés – pour éduquer la masse stéréotypée – les populations qui ne sont pas équipées pour comprendre le monde économique aujourd'hui. Cela se traduit par la mise en place d'une démocratie autoritaire dans laquelle le gouvernement (les experts d'en haut et en avance) donne le cap pour la masse, en retard. Pour adapter les peuples, « l'éducation change de sens pour cultiver le goût de la mobilité, de la flexibilité, de la polyvalence. Cela va inspirer les réformes de l'éducation. »[143]. Nous comprenons bien qu'il s'agit d'éduquer pour former de futurs travailleurs compatibles avec l'environnement compétitif de la mondialisation, et non plus de former des citoyens. Il y a une compétition mondialisée et « Il n'y a pas d'alternative » selon la fameuse formule (TINA : *there really is no alternative*) prononcée par Margaret Thatcher lors d'une conférence de presse en 1980. Selon Barbara Stiegler, le néolibéralisme est aujourd'hui en crise car il fait face à deux contradictions : d'une part, le cap de la mondialisation et des échanges intensifiés est contradictoire avec la crise écologique ; d'autre part, le peuple remet en question la démocratie autoritaire, autrement dit, le gouvernement par les experts qui, eux, savent ce qu'il faut faire, qui pointent nos incompétences et rappellent l'urgence de réformer. À ce titre, *Le grand entretien* de Gilles Le Gendre, président du groupe LREM, sur *France Inter* (du 19 novembre 2018), commentant le mouvement des *Gilets jaunes*, est révélateur[144]. Extraits.

> Je les considère non pas comme des opposants mais comme des victimes.
>
> Nous sommes au pouvoir depuis 18 mois et nous succédons à des pouvoirs qui pendant 30 ans ont nié d'abord la crise, et ensuite la mutation bouleversante, séculaire, dans laquelle nous sommes engagés, qui fait que dans les années qui viennent nous ne travaillerons plus comme avant, nous ne nous transporterons plus comme avant, nous ne nous soignerons plus comme avant, nous ne nous formerons plus comme avant. C'est un moment de vérité pour nous. […].. Nous sommes obligés de préparer cet avenir qui est entièrement nouveau.

En décembre 2018, invité de l'émission *Territoires d'infos*, sur *Public Sénat*, le député complète son point de vue en analysant les deux erreurs probables de la majorité : des explications insuffisantes, « Nous avons insuffisamment expliqué ce

---

[142] Barbara Stiegler, *Il faut s'adapter*, Paris, Gallimard, 2019.

[143] Propos de Barbara Stiegler dans un entretien avec Aurélie Marcireau dans le *Nouveau magazine Littéraire* de mars 2019.

[144] https://www.franceinter.fr/emissions/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien-19-novembre-2018

que nous faisons », et « le fait d'avoir été trop intelligent, trop subtil, trop technique dans les mesures de pouvoir d'achat. »
La rhétorique du néolibéralisme est reconnaissable : la population n'étant pas adaptée, ce n'est pas sa faute (« victime ») ; eux savent ce qu'il faut faire (sous-entendu que les gouvernements précédents ont été incompétents), d'autant plus que le monde change et qu'il fat se dépêcher de s'y adapter ; eux sont des experts, ils sont même trop compétents (les experts d'en haut et en avance) et ils doivent se mettre à notre niveau, pour être compris.

2.4.5 « Les avantages comparatifs », la spécialisation des économies

Consommation et production sont liées par l'échange et par les mécanismes de la concurrence et de la compétitivité. Une théorie économique est célèbre, celle de David Ricardo (1792-1823) : la théorie des avantages comparatifs (1817)[145]. Pour l'économiste anglais, la richesse d'une nation provient de l'échange, qui repose sur des différences de coûts de production. Les économies nationales doivent se spécialiser, entraînant leur territoire dans cette spécialisation. Ricardo développe cette théorie avec le célèbre exemple des échanges de drap et de vin entre le Portugal et l'Angleterre. Pour avoir sa place et intégrer le commerce mondial, la spécialisation permet de devenir plus compétitif pour conquérir des parts de marché.

2.4.5.1 La spécialisation des économies : le reportage *versus* le documentaire

Pierre Elie de Pibrac a réalisé la série « Desmemoria » (2016-2017) pendant un séjour de 8 mois à Cuba, où il s'intéresse aux "azucareros", les travailleurs du sucre. « Desmemoria » comprend deux sous-ensembles, un en noir-et-blanc, l'autre en couleur. C'est à travers ce choix que le photographe fait le récit de ces vies brisées, dans un scenario maintes fois reproduit d'une main d'œuvre à la merci de ceux qui possèdent l'outil de production

> En immersion dans le cœur de Cuba, je suis parti à la rencontre des habitants des bateyes (villages) des centrales sucrières toujours en activité ou désaffectées et des travailleurs du sucre pour témoigner de ces vies sacrifiées et immortaliser ces métiers si emblématiques de l'île, condamnés à disparaître[146].

Pierre Elie de Pibrac s'intéresse à l'identité des cubains à travers la production de sucre, laquelle a formé le territoire cubain : les villes se sont formées autour des usines. Il s'est arrêté dans 52 sites (sur les 154 qui ont existé, sachant que 40 d'entre eux fonctionnent encore) et a réalisé, avec un boîtier numérique, environ 600 photographies en noir-et-blanc, selon un dispositif précis.

> J'ai voulu me rapprocher de l'estampe et donc j'ai fait des images en noir et blanc, en introduisant des gris forts. Je travaille toujours à 50-100 ISO maximum. Le but étant que les derniers personnages se fondent complètement dans le décor. J'ai une façon de tirer très singulière: je réalise mes photos avec un Olympus Pen — un boîtier pratique et très discret —

[145] Développée dans *Principes de l'économie politique et de l'impôt*, 1817.
[146] http://www.pierreeliedepibrac.com/fr/desmemoria/ consulté le 5 novembre 2018.

> ensuite, je créé des internégatifs en reshootant avec une chambre les tirages afin d'avoir des formats 4×5[147].

Ce traitement en noir-et-blanc et sa densité nous plongent dans la dureté de cet environnement de travail, là où le corps se fatigue et où les vies ont été sacrifiées quand l'usine a fermé. Depuis le XVIe siècle et jusqu'en 1993, la production de sucre a occupé une place centrale dans l'économie cubaine. Son développement a été favorisé par l'utilisation des Africains réduits en esclavage. Après la révolution de 1959, Cuba s'oriente vers une monoculture, le sucre ayant représenté jusqu'à 70 p. 100 des exportations de l'île. A partir de 1993, il y a la volonté de diversifier l'agriculture pour gagner en autonomie alimentaire (en particulier, en développant la culture du riz). Ce qui a pour conséquence la fermeture de plus de soixante-dix unités de production de sucre.

Le second ensemble rassemble 42 portraits en couleur, réalisés à la chambre photographique. Il a été conçu comme une typologie du métissage présent à Cuba. La prise de vue prend du temps. Le 1er janvier étant la fête de la révolution, les cubains devaient auparavant repeindre leur maison. Pierre Elie de Pibrac utilise la maison comme fond et la lumière naturelle. Les tirages sont en grand format, 180 cm par 200 cm. Un texte en relief est répété sur l'image et décrit la réalité cubaine. Il faut s'approcher du tirage pour le voir.

> Par un cadrage serré et en les photographiant devant leur maison aux murs souvent décrépis mais colorés, j'ai immortalisé chacun de ces visages dans son cadre naturel, dans l'environnement qui lui est propre afin qu'il en ressorte plus de vérité et ainsi capturer le caractère unique de chacun d'eux. En insérant un texte en filigrane, j'ai souhaité aller au-delà du simple portrait au sens où quelque chose y demeure caché. Le regardeur va devoir y déchiffrer les codes. Ces phrases, choisies avec minutie, proviennent des discours de propagande de Fidel lourdement ancrés dans l'identité cubaine[148].

Avec ces deux ensembles, la série combine deux formes, celle du reportage et celle du documentaire. Le reportage porte une volonté d'exhaustivité : il faut faire le tour de sujet. Les reporters expliquent souvent qu'ils ont passé du temps sur place et qu'ils ont fini par se fondre dans la réalité. La mythologie du reportage s'appuie sur une sorte de disparition du sujet-photographe, comme s'il ne restait que l'appareil enclenchant sa mécanique. Le retour du sujet se fait à travers l'emploi d'un style exagéré.

> Les photoreporters jouent sur les paramètres techniques en proposant des excès ou des défauts de lumière volontaire, des décadrages exacerbés, de gros plans prononcés ou encore des flous de bougé. L'affirmation de cette subjectivité est perçue pour ces photographes comme le moyen de distinguer leur production des clichés par les photojournalistes traditionnels[149].

---

[147] https://www.polkamagazine.com/pierre-elie-de-pibrac-laureat-du-prix-levallois/ consulté le 5 novembre 2018.

[148] http://www.pierreeliedepibrac.com/fr/desmemoria/guajiros/

[149] Gaëlle Morel, « Esthétique de l'auteur », *Études photographiques*, n°20, juin 2007. Consulté le 5 novembre 2018.

Le style documentaire, nous l'avons déjà développé, s'appuie non pas sur la disparition, mais sur le retrait du photographe. Il se construit par la distance et la frontalité, et se place du côté de la synthèse, la série permettant de révéler le projet du photographe, quand le reportage, nous l'avons dit, revendique l'exhaustivité. Avec « Desmemoria », Pierre Elie de Pibrac combine le reportage avec les 600 photographies en noir-et-blanc et le documentaire aves les 42 portraits couleur pour être au plus près de son projet, celui de nous révéler l'identité cubaine à travers la production de sucre.

2.4.5.2 Chine versus Inde

Entre la Chine et l'Inde, quels avantages comparatifs ? L'installation de Hema & Chintan Upadhyay, *Made in China* (2003) penche en faveur de la Chine (Fig. 99, 100 et 101). Elle montre des articles manufacturés fabriqués en Chine et à faibles compétences et technologie. Pour la plupart, les articles qui composent l'installation, tournent autour du thème du jeu. La compétitivité consiste à offrir des biens ou services à un prix inférieur, avec une même qualité. Ce prix dépend des coûts de production et des taux de change. Même l'Inde est envahi par les produits chinois ! L'installation dénonce aussi cette uniformisation par la consommation : tout le monde consomme la même chose, partout.

2.4.6 Figures du migrant et représentations de la migration chez les artistes : « trouver la bonne distance »

D'un point de vue économique, au-delà de la question de l'accueil légal des migrants dans les différents pays concernés, la migration est devenue un marché très lucratif pour les mafias, le trafic des êtres humains et le travail forcé occupant la troisième place après le trafic de stupéfiants et les contrefaçons. C'est ainsi que le trafic de migrants clandestins vers l'Europe rapporte entre 3 et 6 milliards d'euros.

De nombreux artistes contemporains s'intéressent à la Figure du migrant et proposent des représentations de la migration, particulièrement des photographes, Samuel Gratacap, Laura Henno, Mathieu Pernot, Jacqueline Salmon ou Bruno Serralongue par exemple. Ces représentations prennent des formes très variées, de la série photographique aux installations, en passant par la vidéo ou le dessin. Elles peuvent être le fruit d'une recherche individuelle ou d'une démarche collective. Elles peuvent être exposées dans des lieux d'art (galeries, centres d'art) ou être éditées : elles sont donc reçues par un certain public. C'est pourquoi toutes ces pratiques, quelles qu'elles soient, sont liées par une interrogation commune : où se placer, en tant qu'artiste, en tant qu'individu extérieur à la situation, pour livrer un peu de cet intérieur ? Autrement dit, les décisions esthétiques et les choix plastiques sont ici devancés par un questionnement moral : il s'agit de mettre en place des dispositifs et de réfléchir à des règles de conduite pour considérer avec justesse la situation des migrants. Car il faut absolument garder en tête ce que nous rappelle gravement l'artiste irlandais Bryan McCormack : « Il s'agit d'êtres humains, il s'agit

de la vie et de la mort de centaines de milliers d'êtres humains, juste comme vous et moi[150]. »

En cheminant à travers quelques propositions artistiques, nous verrons quelles stratégies ces artistes déploient pour « trouver la bonne distance », pour reprendre Mathieu Pernot[151]. Caroline Trucco recourt à l'entremêlement : entremêlement des espaces, des situations et des représentations. Bryan McCormack ou le collectif La Forge déploie un dispositif de plate-forme. Eva Leitolf s'appuie sur le principe d'inférence. Enfin, Raphaël Dallaporta et Estefania Penafiel LOAIZA nous maintiennent à l'extérieur, les murs faisant écran.

Chaque stratégie posera cette question : comment procéder pour créer cet « espace-qui-est-entre », pour reprendre Hannah Arendt, dans lequel chacun peut trouver sa place et s'exprimer. Et fera ressortir, par ailleurs, l'importance de rendre visible, de donner la parole, de représenter, sans pour autant parler à la place de l'autre. Nous terminerons sur la question de l'engagement.

2.4.6.1 « Trouver la bonne distance »

En préambule, il nous semble important de préciser le vocabulaire. Nous conserverons le terme "migrant" qui désigne une personne qui quitte son pays pour s'installer dans un autre, sauf lorsque l'artiste aura choisi un autre intitulé. C'est une désignation générique qui évite la différenciation, toujours délicate, entre les causes de la migration (économique ou politique ?). Dans son livre *Les Migrants en bas de chez soi* (2018), la sociologue Isabelle Coutant commence justement par préciser les termes : « L'appellation utilisée ici, "migrants et réfugiés", désigne un groupe hétérogène qui rassemble des exilés aux statuts divers, et qui n'ont pas encore – et pour beaucoup n'auront pas – le statut de réfugié. Par la suite, j'utilise le terme de migrants pour désigner le fait que ce sont des populations qui ont émigré quelle qu'en soit la raison[152]. »

Quelles que soient ses raisons, le migrant, c'est celui qui part de chez lui pour s'établir ailleurs. Mu par la nécessité et l'urgence, il quitte donc son foyer et se plonge dans l'incertitude. Il se met en route, vers un ailleurs inconnu et souvent inhospitalier, voire hostile. Le migrant, c'est donc celui qui se déplace, qui marche et traverse des "nulle part", qui enchaîne des lieux de passage ou des camps de transit, pour tenter de trouver un endroit où s'installer. Cet abandon, cette incertitude et ce danger, voilà ce qui est commun aux migrants.

La migration se déploie ensuite dans des contextes différents. La France est par exemple liée aux pays qui ont fait partie de son empire colonial. Les migrants originaires d'Afrique subsaharienne (Afrique au sud du Sahara), plutôt francophones, souhaitent le plus souvent rejoindre l'hexagone. Ils rêvent d'une vie

---

[150] TeDx Talks, Prague, Czech Republic (2017) : https://www.youtube.com/watch?v=19LNRmf5mRg. Traduction personnelle.

[151] Écouter à ce sujet l'entretien de Mathieu Pernot lors de l'émission de France Culture *Par les temps qui courent* du 31 août 2017 : https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/mathieu-pernot. Consulté le 7 juillet 2018.

[152] Isabelle Coutant, *Les Migrants en bas de chez soi*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 9.

meilleure et revendiquent un espace commun, celui construit au XIXe par la colonisation : nous nous sommes installés chez eux (sur leur espace) ; pourquoi, en retour, ne pourraient-ils pas venir vivre chez nous (sur notre espace), un temps? Ils proposent un échange d'espaces qui pourrait apparaître comme une réparation.

Mathieu Pernot est un artiste qui a réalisé plusieurs séries sur les migrants : « Les Migrants » (2009), « La Jungle » (2009/2010) et « Stalingrad » (2016)[153]. A l'occasion de son exposition aux Rencontres d'Arles en 2017, avec une autre série, « Les Gorgan », il s'interrogeait sur sa position et sur la nécessité de « trouver la bonne distance ». Ce qui pourrait se traduire par la capacité à être à la fois à l'intérieur, « le plus profondément possible », tout en sachant s'écarter pour pouvoir interroger simultanément ce qui est construit dans cette plongée. Il s'agit par ailleurs de rester à sa place et de savoir créer cet « espace-qui-est-entre ». Pour Mathieu Pernot, qui est photographe, c'est voir et être vu.

> Donc, moi, effectivement, j'ai toujours essayé d'avoir cette distance juste, je ne me suis jamais pris pour un gitan, cela n'a d'ailleurs jamais été mon fantasme, mon rêve, mon envie de dormir dans une caravane. Par contre, j'habitais à l'époque dans une maison qui n'était pas très loin du terrain où eux se trouvaient. Il me semblait normal que, eux, sachent où j'habite et qu'ils puissent venir chez moi de la même façon que j'allais chez eux. Je suis effectivement comme un point d'extériorité mais qui s'ouvre à eux de la même façon que eux s'ouvrent à moi. Ce n'est pas quelqu'un de la communauté pour représenter la communauté. J'étais quelqu'un qui venait de l'extérieur, je faisais le travail qui me semblait juste de devoir faire, je leur montrais les images et s'ils étaient d'accord, je les montrais, je les donnais à voir, pardon[154].

Entre 2006 et 2008, Bruno Serralongue s'est rendu à Calais pour réaliser une première série dans la "Jungle", qu'il a reprise en 2015. Il s'est interrogé sur la façon dont il fallait s'y prendre.

> La question qui se pose, c'est comment prendre en photo ; ne pas être larmoyant, ne pas faire du noir et blanc à la Salgado, faire des images dédramatisées, ne pas faire de prouesse visuelle, éviter les écueils du photojournalisme humaniste. Il ne faut pas photographier les migrants comme si leur identité se résumait à ce statut. Il faut garder en tête que ce moment de dénuement extrême est un moment de leur vie, pas toute leur vie[155].

En utilisant un appareil grand format, volumineux et fixé sur un pied, il annonce clairement sa présence (voir et être vu). Ensuite, s'appuyant sur le style documentaire qui suppose une certaine distance à l'objet photographié, ni trop près, ni trop loin, il construit une distance intermédiaire. Jamais spectaculaires, inscrites dans une série, les images révèlent ainsi le projet personnel de l'artiste : rendre compte de cette situation de latence et de précarité propre aux migrants à Calais.

---

[153] Voir le site internet : http://www.mathieupernot.com.

[154] France Culture, *Par les temps qui courent*, *op. cit.*

[155] https://www.lequotidiendelart.com/articles/8204-entretien-avec-bruno-serralongue-qui-est-retourne-voir-les-migrants-a-calais.html. Consulté le 7 juillet 2018.

Chaque artiste a un projet différent et cela induit la mise en place de dispositifs variés. C'est ainsi que Caroline Trucco recourt à l'entremêlement (des espaces, des situations et des représentations) pour « trouver la bonne distance ».

2.4.6.2 De l'entremêlement

La Figure de l'Autre est au cœur des œuvres de l'artiste Caroline Trucco[156]. Sa pratique artistique est travaillée par la question de la migration, celle des autres comme de la sienne. Et aussi par les notions d'exotisme et de décolonisation. L'artiste met en place différents dispositifs pour tisser sa réponse, parmi lesquels un ressort tout particulièrement : celui de l'entremêlement. Elle entremêle son espace et celui des migrants. Elle entremêle la fabrication d'objets et l'utilisation d'objets existants. Elle entremêle la circulation des objets et celle des personnes. Elle sert de relai, elle transporte des objets pour des migrants (pour Djibril, par exemple) qui ne peuvent pas le faire eux-mêmes.

Entre septembre 2016 et janvier 2017, alors qu'elle était en résidence à la cité des arts, elle a mené un projet participatif, *Afrique fantôme*, qui est représentatif de la façon de réfléchir et de concevoir de cette jeune artiste. Elle a fait venir des personnes en situation irrégulière au musée du quai Branly pour commenter les collections. Par le biais d'enregistrements sonores, il s'agissait de recueillir le point de vue de ressortissants africains face à des objets culturels africains disposés dans une installation muséale française. Il y a par exemple l'enregistrement de Kellina Coutadissa, congolaise originaire de Brazzaville, qui décrit un masque de la région des Keys et s'interroge sur le statut des objets. Elle constate, désappointée, que les objets sont mieux entretenus que les hommes et souligne, avec ironie, qu'il est plus facile, pour circuler, d'être un objet que d'être un être humain. Avec ce projet, un triple déplacement a eu lieu : déplacement des objets du pays d'origine jusqu'au musée parisien, déplacement des corps (des migrants) de leur pays vers le musée français, déplacement des récits à partir d'objets collectionnés. Ici l'entremêlement fonctionne comme une boucle.

Née en 1987, Caroline Trucco est diplômée depuis 2013 de l'école supérieure d'arts plastiques de la ville de Monaco. Elle développe depuis une démarche artistique protéiforme, utilisant de supports différents : (photographies, objets, son) dans des expositions conçues comme des installations et dans lesquelles les objets provenant de collections jouent un rôle important. En 2016, elle présentait sa première exposition personnelle *Un chapelet d'iles noires accroché à l'horizon* (Appartement, Paris) dans laquelle elle utilisait les sculptures et fétiches de la collection de Nathalie Miltat.

Puis en 2017, dans l'exposition *Intenses aimantations et imaginaires numérotés*, (Galerie Le 22, Nice), elle déployait un *corpus* d'objets issus des collections particulières de Patrice Brémond et Jean Ferrero. Chaque pièce exploitée était étiquetée, arborant un numéro d'inventaire, ce qui faisait écho à la série de photographies « Bons baisers de Calais » (2016) montrant le cimetière de Calais et

[156] http://www.carolinetrucco.portfoliobox.fr/selected-works.

les tombes numérotées de migrants. Dans cette exposition, elle montrait aussi *Moi un noir* qui est une installation vidéo composée d'un écran plat posé au sol diffusant une séquence vidéo jumelée d'une bande sonore de cliquetis mécaniques, celle-ci est confrontée à trois spectateurs incarnés par des statuettes africaines de style Bamiléké et Bangwa (Grassland, Cameroun). La séquence vidéo diffuse en boucle la gestuelle de deux automates, datant de la fin du XIXe siècle. L'artiste utilise ici le procédé de mise en abyme avec ces trois statues spectatrices de ces deux automates. L'exposition, dans son ensemble, entremêle les espaces, les récits et les représentations. Les automates représentent des sujets noirs et ont été fabriqués en pleine période d'expansion coloniale. Une collection est aussi un récit, formé à partir d'objets précisément choisis, ici par Patrice Brémond et Jean Ferrero. Enfin, Calais et Vintimille sont aussi présentes avec trois séries : « Poétique de la résistance », « Bons baisers de Vintimille », « Bons baisers de Calais ».
Enfin, en 2018, dans l'exposition *Chergui et déroutes* (Galerie Le 22, Nice) élaborée avec une autre artiste Camille Franch-Guerra, il y avait plusieurs photographies de mains arborant des objets de protections, de « délivrance », objets confectionnés par Caroline Trucco, en papier, en corde, en cire et tissu, selon un protocole précis et dans une démarche de don *in situ*. La démarche de l'artiste s'inscrit clairement dans la triple obligation de donner / recevoir / rendre analysée par Marcel Mauss et qui permet de tisser des relations dans lesquelles chacun reconnaît l'autre. C'est dans cette reconnaissance, dans cette alliance, que l'artiste trouve « la bonne distance ».
Babacar est sénégalais. Depuis 2008, il travaille en France, sur un chalutier, le Magayant. Il vit d'ailleurs sur ce bâteau. Auparavant, il avait travaillé sur un chalutier italien au Sénégal, puis en Espagne. Nicolas Leblanc, lorsqu'il embarque à bord d'un chalutier pour suivre Babacar, (projet *Mer agitée à agitée*[157]), il déploie une stratégie de l'entremêlement.

2.4.6.3 Stratégie de la plate-forme

Une plate-forme est un emplacement commun sur lequel des objets ou des idées peuvent être déposés. C'est un dispositif dans lequel l'artiste (ou les membres d'un collectif) peut être à la fois l'initiateur et le relayeur. Il s'active généralement dans le cadre d'un projet participatif qui rassemble l'artiste (ou le collectif), les migrants et le plus souvent des chercheurs, qui apportent un autre savoir faire, lié à leur discipline. Dans ce dispositif, les migrants sont donc actifs, ils produisent : des photographies, des dessins ou des textes qui servent de supports. L'artiste (ou le collectif) est un relai, apportant sa réflexion, sa pratique, son expérience et son réseau. Nous allons nous concentrer sur deux propositions.
Yesterday Today Tomorrow (YTT) est un projet international créé en septembre 2016 par l'artiste Bryan Mc Cormack[158]. Chaque réfugié, qui reçoit 3 feuilles de papier et des stylos de couleur, est invité à faire 3 dessins : un de sa vie passée, Hier (*Yesterday*), un autre de sa vie actuelle, Aujourd'hui (*Today*) et enfin un sur la façon dont il envisage son avenir, Demain (*Tomorrow*). Les dessins sont saisissants. Ceux

[157] http://www.collectifitem.com/work/mer-agite-agite.
[158] www.bryanmccormack.com/bryanmccormack/outprojects.htm.

d'une enfant irakienne de 9 ans (actuellement dans le camp Miksaliste à Belgrade en Serbie) montrent des personnes pendues à un arbre et des corps avec des têtes ensanglantées (Hier) ; des bras blessés (Aujourd'hui) ; une fille qui rêve de devenir docteure (Demain). L'artiste irlandais voulait donner la voix directement aux réfugiés, afin qu'ils puissent créer leur propre langage. Lequel endosse plusieurs fonctions. La première (dimension clinique) est de permettre aux réfugiés de s'exprimer autrement (sans la parole). Comme le montrent les travaux de Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky[159], les demandeurs d'asile sont traumatisés et ont beaucoup de difficultés à parler de ce qu'ils ont vécu. *YTT*, avant tout, a été conçu pour eux. Les mêmes questions sont répétées par l'artiste, lorsqu'il est interrogé : Qu'est-ce qu'on apporte aux réfugiés ? Qu'est-ce que cette action apporte aux réfugiés ? Quel est l'impact ? La deuxième (dimension éducative) est de créer une entrée chez les populations non-réfugiées : ce que racontent les dessins est brutal, violent, suscite de l'empathie et ouvre vers la compréhension. Les dessins créent un langage visuel "pur" (sans intermédiaire) qui va nourrir un programme éducatif afin de faire comprendre ce que cela veut signifie "être réfugié". Bryan Mc Cormack est en relation avec plusieurs universités (Université de Sheffield Hallam, Université de Rome 3) pour créer des outils éducatifs utilisables dans le monde entier. La troisième (dimension artistique) est de construire un récit à partir d'un support esthétique très expressif, le dessin. Les trois dessins, qui sont accompagnés d'une note informative sur l'auteur (âge, sexe, nationalité et lieu de séjour actuel), sont publiés régulièrement sur les réseaux sociaux : *facebook*, *twitter* et *instagram*, ce qui leur donne une première visibilité "brute" et efficace. Leur restitution peut prendre une forme plus complexe, lors d'installations, comme celle proposée à la Fondazione Giorgio Cini, pendant la 57e Biennale de Venise, ou de performances. Pendant la performance à la Fondation Brownstone (en décembre 2017 et janvier 2018, à Paris), les visiteurs étaient plongés dans un environnement saisissant : dans une ambiance obscure, les dessins étaient projetés et agrandis, des "oppresseurs" (cagoulés) effaçaient la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen avec de la peinture noire tandis que des performeurs interpelaient le public, l'enjoignant à "*participate*". Il ne s'agit pas ici de divertir, mais bien d'avoir un impact sur les gens pour agir dans la société. Au delà de sa propre démarche, l'artiste utilise ici sa capacité à impulser un tel projet et à fédérer, afin qu'il puisse prendre forme, puisse se développer et se pérenniser. Bryan Mc Cormack répète souvent « Je n'existe pas… ». La position est à nuancer. C'est dans la combinaison de sa notoriété (en tant qu'artiste) et de son effacement (dessins réalisés par les réfugiés, ampleur du projet) que l'artiste a trouvé « la bonne distance »[160].

[159] Depuis 2010, Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (anthropologue et psychologue) intervient à l'hôpital Avicenne (Bobigny) et reçoit des demandeurs d'asile.

[160] Le projet s'oriente de plus en plus vers des programmes éducatifs, pouvant être utilisés par les différents systèmes éducatifs nationaux. Ces programmes s'appuient sur le rôle du dessin. Les programmes fournissent des outils faciles à utiliser. L'idée est d'éduquer les jeunes pour promouvoir les Droits de l'homme, sensibiliser à la prévention de la violence à l'égard des enfants, de s'ouvrir aux différentes composantes de la société, en faisant

« Je suis ici », au titre significatif, est la démarche de productions de La Forge[161], collectif pluridisciplinaire d'artistes et scientifiques, avec un groupe de mineurs (ou majeurs) non accompagnés étrangers, scolarisés au Lycée Professionnel de l'Acheuléen à Amiens, auxquels s'ajoutent des migrants-étudiants (FLE) de l'Université Picardie Jules Verne, tous réfugiés ici. Pour La Forge interviennent Mickaël Troivaux (photographe) Denis Lachaud (écrivain et homme de théâtre), Marie Claude Quignon (plasticienne), Valérie Debure et Alexa Jordan (graphistes), Christophe Baticle (socio-anthropologue) et Sophie Douchain (sociologue).
Chaque jeune volontaire a reçu un appareil photographique jetable (facile à utiliser, prises de vue limitées) avec pour seule consigne de photographier son quotidien. Lors d'ateliers, la discussion s'amorce à partir des tirages. Mickaël Troivaux les assemble par la suite en montages, à partir de ce qu'il a entendu.
Les images permettent de rendre visible ce quotidien et par le récit de se l'approprier, c'est-à-dire de « prendre place », pour reprendre Michel Lussault, de se situer ici, maintenant, pleinement : oui, « je suis ici ». Les ateliers menés par les différents acteurs du collectif (photographe, écrivain, plasticienne, graphistes) suivent un même cheminement : il s'agit de partir de ce qui émerge avec les migrants pour construire des propositions. C'est moins un projet (qui suppose des objectifs à atteindre et peut Figer les actions) qu'une démarche, une manière de faire, une façon de progresser au fur à mesure avec la liberté et la capacité d'improviser et d'expérimenter. C'est seulement en fin de cheminement que peut s'élaborer une restitution publique, laquelle peut prendre la forme d'une exposition, d'un spectacle, d'une installation ou d'une édition. La pluridisciplinarité des acteurs de La Forge enrichit la démarche, chacun apportant les spécificités de sa discipline. La Forge brasse des manières de penser et de faire, lesquelles dialoguent et construisent, ensemble, des pratiques enrichies les unes des autres. Ce sont ce brassage et ce va-et-vient entre les productions de chacun, des migrants comme des membres du collectif, qui créent cet « espace-qui-est-entre » où chacun a sa place – où chacun est à la bonne distance.

2.4.6.4 Stratégie de l'inférence

Avec sa série « Postcards from Europe 03/13: Work from the Ongoing Archive »[162], commencée en 2006, Eva Leitolf propose un tout autre dispositif. L'artiste s'intéresse à des endroits où des incidents, provoqués par le phénomène de migration, ont eu lieu. La série est composée de paires : chaque photographie (en couleur et verticale) est accompagnée d'une longue légende. Si l'image est accrochée au mur ou posée sur un rebord, le texte est tiré sur un support format carte postale et posé en pile, près des photographies. Une des images montre, par exemple, un oranger sur lequel quelques oranges se trouvent encore et dont le sol est recouvert de fruits. Le contenu peut paraître bucolique et anecdotique. Ce n'est pas

---

entendre la voix de ceux qui ont dû abandonner leur pays, leur foyer. Pour en savoir plus, il faut consulter : https://www.yttassociation.org

[161] http://www.laforge.org.

[162] https://www.evaleitolf.de/works/postcards-from-europe-since-2006/.

le cas de celui de la légende intitulée *Orange Grove, Rosarno, Italy 2010*[163], qui relate les incidents de janvier 2010, dans cette localité du sud de l'Italie. De jeunes autochtones avaient tiré sur des cueilleurs africains, en blessant plus de soixante. Environ huit cents africains avaient dû être évacués à Crotone et Bari. En Calabre, les cultivateurs locaux emploient de nombreux saisonniers sans papiers, qui peuvent cueillir entre quatre cents et cinq cents kilogrammes d'oranges par jour pour vingt à vingt-cinq euros par jour.

Avec cette disposition dans l'exposition, il y a d'un côté l'ensemble d'images (un arbre, l'horizon de la mer, un pont de bateau, une entrée d'immeuble, etc.) et de l'autre, le groupe des légendes, denses et descriptives ; entre les deux, une série de situations. Le dispositif fait penser au théorème mathématique de la limite par encadrement (ou théorème des gendarmes) qui permet de cerner la limite d'une suite, encadrée par deux autres, ayant elles-mêmes une limite commune. La représentation se construit ici entre l'image et le texte, par encadrement, puis par inférence. Ce que nous comprenons de chaque situation rapportée dépasse les simples contenus de l'image et de la légende. Eva Leitolf implique notre participation. Elle convoque notre envie de réfléchir et d'en savoir plus. Elle nous incite à construire notre représentation, à nous interroger sur le phénomène de la migration et sur sa médiatisation. C'est dans cette construction que l'artiste a su « trouver la bonne distance » car elle nous rend actifs.

2.4.7 Le mur comme écran, rester à l'extérieur

et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard : ça nous regarde : Estefania Penafiel Loaiza propose un long travelling tourné en plan séquence, elle fait le tour du Centre de rétention administrative Paris 1 (CRA)[164]. En 2016, le centre a été le lieu de plusieurs révoltes, suite au décès dans sa cellule de Salem Essouli, un migrant sans papiers maintenu en rétention malgré sa grave maladie. L'artiste montre le mur, l'extérieur et nous imaginons l'intérieur, les cellules, la solitude et la détresse. Nous ressentons après cette impression de gâchis terrible, ces sentiments d'incompréhension et de tristesse que cette œuvre déclenche. Pourquoi avoir laissé mourir cet homme ? Pourquoi ?

« Esclavage domestique » : la série combine des photographies de Raphaël Dallaporta et des textes de Ondine Millot[165]. Raphaël Dallaporta a travaillé en collaboration avec le CCEM, comité contre l'esclavage moderne.

La série comprend 15 diptyques, texte/photographie, qui racontent 15 vies abîmées par la cruauté humaine. Les images nous montrent les bâtiments où ces quinze jeunes filles ont été retenues : « Ces photos ont été prises aux adresses exactes des domiciles où ont été subies ces violences. ». Les textes nous racontent leur calvaire. Nous venons projeter ce récit sur ces façades.

---

[163] *Bosquet d'oranges, Rosarno, Italie 2010*. Traduction personnelle.

[164] https://fragmentsliminaires.net/2017/10/16/et-ils-vont-dans-lespace-quembrasse-ton-regard/

[165] *Esclavage domestique*, Raphaël Dallaporta (photographies) et Ondine Millot (textes),
Filigranes éditions, Paris, 2006.

C'est ainsi que Legba[166], togolaise de 30 ans a été retenue dans un appartement d'élancourt. Mal nourrie et humiliée, elle a été libérée au bout d'un an, grâce à un voisin. Aina, 18 ans, a quitté Tanarive, Madagascar. Elle a travaillé de 6 heures du matin à minuit, elle a mangé les restes, elle a dormi par terre, « sur le carrelage de la salle de bain »[167]. Prisonnière pendant deux ans, elle a été sauvée grâce à une voisine. Elle est aujourd'hui aide-soignante. Ceux qui l'ont ont été condamnés à six mois de prison avec sursis et à 4 500 € d'amende. Henriette a été retenue dans une tour de 26 étages. C'est une togolaise de 15 ans. Pendant 4 ans, elle a travaillé 12 heures par jour, 7 jours sur 7. Elle a dormi par terre sur une natte et a été mal nourri.
Il a fallu quatre ans pour qu'une voisine la remarque. Puis Amina, Ebla ou Rosalie, arrivée à 12 ans de Côte d'Ivoire, confiée à une cousine, Claudine, à Sarcelles où elle s'occupe de six enfants. Au bout de cinq ans, elle arrive à s'enfuir. Bernadette a des cicatrices de marques de cigarette et a subi d'autres sévices. Ensuite Elena, Diouma, Salimata, Yasmina, arrivée aussi à 12 ans, Angela, 42 ans ou Violette, qui dort par terre et travaille entre 18 à 20 heures par jour. Son dossier a été jugé en 1999, il « est la première affaire d'esclavage moderne traitée en France par une juridiction pénale. [168]» Et Hina, qui sera atrocement mutilée et soignée par le professeur Bernard Debré : son employeur, diplomate, sera protégé par son immunité. Enfin, Salma marocaine de 17 ans ou Zita, qui est aujourd'hui, est secrétaire générale du syndicat des employés de maison CFDT : « Tous les jours arrivent de nouvelles femmes exploitées. Pour les aider, je me heurte toujours à la même barrière : les murs de l'appartement, de la maison privée. Derrière, personne ne veut savoir ce qui se passe. »[169].
Savoir que nous voyons l'endroit exact où ces victimes ont vécu apporte de la profondeur à ces façades d'immeubles ou de maisons, même lorsqu'elles sont en parie dissimulées derrière un arbre. Le dispositif image / texte nous saisit et nous pétrit d'effroi. Il traduit la double exploitation que subissent ces femmes : en tant qu'étrangère d'abord, puis en tant qu'esclave, avec l'exploitation par le travail domestique. Souvent arrivées très jeunes, sans repère, elles se retrouvent exploitées sans possibilité d'y échapper. C'est une véritable appropriation matérielle du corps de ces femmes qui se met en place avec l'esclavage domestique.
Estefania Penafiel Loaiza et Raphaël Dallaporta racontent l'intérieur à partir de l'extérieur. Littéralement, ils gardent leur distance, non pas par pudeur, mais bien au contraire, pour nous plonger au cœur de leur sujet.

2.4.7.1 « Une manière d'observer le monde », pour reprendre Olivier Py

La représentation de la Figure du migrant ou de la migration interroge la légitimité de l'artiste. D'où parle-t-il ? Et à quel titre ? En tant qu'artiste ? Autrement dit, faut-il être migrant pour parler de la migration ?

[166] Tous les prénoms ont été modifiés.
[167] *Idem*, p. 4.
[168] *Idem*, p. 24
[169] *Idem*, p. 31

Caroline Trucco, Bryan Mc Cormack, La Forge, Eva Leitolf, Raphaël Dallaporta et Estefania Penafiel Loaiza sont des artistes (ou collectif) engagés, c'est-à-dire qu'ils défendent un point de vue qui s'accompagne de la notion de responsabilité. Ils mettent leur art au service de leurs convictions, tout en intégrant leur extériorité : il ne s'agit jamais de "parler à la place de". Pour changer les choses ? Peut-être pas directement, mais en proposant leur représentation du monde, ils nous rendent en effet « plus présents au monde ». Là où le militant agit directement sur le terrain, portant la voix de son organisation et un discours tout-prêt, l'artiste engagé propose une vision sur-mesure et un mode d'action indirecte. Ces deux façons d'agir sont nécessaires pour espérer pouvoir changer les choses. Concernant la migration, les artistes nous interrogent sur notre capacité à accueillir l'Autre : qu'en est-il de notre hospitalité ? Et cette question nous paraît urgente.

2.5 Jusqu'à la disparition, le capitalisme autophagique

2.5.1 L'anthropocène

Anthropocène Monument est une série de manifestations développées par Bruno Latour, en collaboration avec Bronislaw Szerszynski, et qui s'est tenue à Toulouse, fin 2014, début 2015 : une exposition de trente projets[170], un focus sur le projet de Tomás Saraceno et un colloque international conduit par Bruno Latour et Bronislaw Szerszynski[171],
"Anthropocène", le terme est sujet à controverse[172]. Il a été inventé par le prix Nobel de chimie Paul J. Crutzen en 2001.

> Crutzen veut signifier par là que nous sommes entrés dans une nouvelle *ère* géologique, qui aurait débuté vers 1800. Cette nouvelle ère serait marquée par la modification de la géologie (érosion des sols, réchauffement climatique…) et de la biologie (chute de la biodiversité, baisse de la fertilité…). Elle succède ainsi à la période géologique de l'Holocène, période supposée stable qui a commencé après la dernière glaciation il y a dix mille ans. La nouveauté vient du fait que ces changements sont attribués à l'action de l'homme lui-même (d'où le terme "anthropos") et se produisent avec une rapidité jamais vue dans l'histoire de la vie[173].

[170] L'exposition s'est tenue aux Abattoirs, à Toulouse, du 3 octobre 2014 au 4 janvier 2015. Elle rassemblait Lara Almarcegui, Lise Autogena & Joshua Portway, Amy Balkin, Robert Barry, Iain Baxter, Etienne Chambaud, David Claerbout, Mark Dion, Jimmie Durham, Fabien Giraud, Sheela Gowda, Joao Maria Gusmão & Pedro Paiva, Adam Lowe, Nicholas Mangan, Fujiko Nakaya, Tomás Saraceno, Pascale Marthine Tayou et Yesenia Thibault-Picazo.

[171] Il s'est tenu les 10, 11 et 12 octobre 2014 : https://www.lesabattoirs.org/pdf/programmes/prog-1410-fr-Anthropocene_Monument.pdf.

[172] Ce nouvel âge géologique ne fait pas l'unanimité chez les géologues (voir à ce sujet les débats lors du 35 e Congrès international de géologie, été 2016.

[173] Alain Gras, *Les Imaginaires de l'innovation technique. Regard anthropologique sur le passé dans la perspective d'un avenir incertain*, éditions Manucius, Paris, 2013, p. 10-11.

Le sociologue Alain Gras analyse l'impact de l'innovation technologique sur l'évolution sociale. Le terme d'Anthropocène est lié aux combustibles fossiles, en particulier au « passage au tout-pétrole » : Alain Gras préfère parler de « civilisation thermo-industrielle ». L'anthropocène s'appuie sur la possession – sur la maîtrise – de la nature par l'homme et sur « la découverte de l'énergie fossile comme puissance motrice ».

> La raison va y trouver les moyens de montrer sa capacité à la fois à mettre en ordre le réel (science) et à agir sur lui (technique). Le capitalisme va pleinement profiter pour installer le règne de ce que Marx appelait le développement des forces productives. […]. Du coup la technique n'est plus médiation elle devient acte de possession ou plus précisément d'exploitation illimitée de la nature. C'est d'abord cela l'Anthropocène, son mythe ou son imaginaire. »[174].

C'est ainsi que la « voiture à pétrole » peut être le « symbole de la société capitaliste ».

En grec, *anthropos* signifie « être humain », anthropocène désigne donc le moment où l'action de l'homme est devenue prédominante sur les évolutions géologiques. Cette influence est présentée comme la suite logique de la possession technique de la Terre par l'homme. C'est pourquoi le sociologue français préfère-t-il parler de « civilisation thermo-industrielle » : pour lui, il ne s'agit pas d'une suite logique, mais de « trajectoires sociales autant que techniques dont la dynamique peut changer ou s'inverser. [175]» Le progrès technique ne s'épanouit tout seul, suivant sa propre logique ; il est au contraire le fruit de choix. Pour ce qui nous concerne, nous avons choisi de nous soumettre à l'usage intensif de l'énergie fossile dont nous sommes maintenant dépendants et que nous cherchons à prolonger par tous les moyens grâce à la technologie[176]. Le terme d'anthropocène n'indique pas assez ce règne de la technoscience, laquelle innerve aussi les formules comme « développement durable » ou croissance verte » : « La fuite en avant des techniques vertes peut être tout aussi prédatrice que celle du développement avant 2000. [177]» La pensée de Gras vise l'omniscience d'une économie technologique qui gouverne les pays développés

---

[174] *Idem*, p. 14-15.

[175] *Idem*, p. 22.

[176] Par exemple, l'exploitation intensive des roches de schiste aux États-Unis a des effets désastreux sur l'environnement : pollution des eaux, séismes locaux, émission de méthane, … En revanche, la production américaine de pétrole et de gaz naturel a explosé et les États-Unis sont devenus le premier producteur mondial de pétrole ! L'exploitation des métaux rares, comme le cobalt, le silicium, le gallium et l'indium, est aussi dévastatrice. La Chine y joue un rôle dominant : « En effet, la Chine devant la République démocratique du Congo, le Rwanda et l'Afrique du Sud, est le premier producteur de vingt-huit ressources minérales indispensables aux économies occidentales, avec souvent une part supérieure à 50 % de la production mondiale. Comment en est-elle arrivée à ce résultat ? En laissant les industriels polluer l'atmosphère, les sols, les grandes agglomérations, déverser leurs déchets dans les fleuves… et en devenant le premier émetteur de gaz à effet de serre. Aujourd'hui, 10 % de ses terres arables sont contaminées par des métaux lourds et 80 % des eaux de ses puits sont impropres à la contamination. », rappelle Cynthia Fleury, dans sa chronique philo, « La Contre-histoire de la transition », *L'Humanité*, 1er juin 2018.

[177] *Idem*, p. 39.

et qui sert de modèle aux pays émergents[178]. Et il nous faut changer de modèle si nous voulons cesser d'être des prédateurs et des pilleurs, pour trouver le bonheur.
Chez l'anthropologue Bruno Latour[179], l'anthropocène désigne plutôt le concept (philosophique, religieux, anthropologique et politique) sur lequel nous pouvons nous appuyer pour penser l'humain aujourd'hui devant « faire face à Gaïa [180]». Pour cela, il faut intégrer la matérialité et la sensibilité de la Terre, qui est « un être vivant », pour reprendre une partie du titre du livre de James E. Lovelock, auquel Latour fait référence. Il n'y a donc pas la Nature gouvernée par des lois immuables, d'un côté et les hommes de l'autre, mais un mouvement dialectique entre Gaïa et les hommes. C'est lui qui fabrique notre environnement. Ce mouvement ternaire, dans un premier temps, a pu désigner l'homme dans une nature qui s'affirmait et le dominait. Puis l'homme a nié cette domination par l'innovation des sciences. Nous devrions être dans la synthèse, dans la négation de la négation. Mais en fait il y a eu comme un retour de l'affirmation de la nature : Gaïa répond aux actions irrespectueuses des hommes, devenant de plus en plus hostile. C'est la « revanche de Gaïa[181] ». Comment faire ? Travailler le concept d'anthropocène, c'est finalement chercher à répondre à cette question. Cela passe par dépasser l'opposition nature et culture – par sortir de la dialectique – et par devenir un meilleur compagnon pour Gaïa.

> C'est alors que les sciences apparaissent dans toute leur force anthropologique : cette capacité inouïe à faire parler les choses qui nous entourent et de les rendre présentes à nos yeux par le truchement des instruments, des modèles, des scénarios, des assemblées et des disciplines savantes. Encore faut-il pouvoir les rendre compatibles avec les autres dispositifs politiques qui représentent, cette fois-ci, les humains. Si l'on parvenait à y ajouter les ressources de l'art, on commencerait à prendre un peu espoir. L'anthropocène alors cesserait d'être la découverte quelque peu désespérante que les humains sont devenus une force géologique, pour

[178] « Le bonheur n'est pas de ce monde, mais il devient évident dans les pays développés que le progrès est devenu un leurre auquel s'accrochent les tenants d'une croissance à tout prix, synonyme d'une mondialisation où les profits sont d'abord destinés à la finance internationale. Et l'on oublie trop souvent, au profit d'analyses économiques simplistes, cet aspect « mégamachinique » de l'appareillage technologique du dispositif de la mondialisation, responsable pour une bonne part de l'augmentation de la pression mise sur la planète, de la prédation énergétique et du pillage des ressources. », *Idem*, p. 38.

[179] Par sa double formation en philosophie et anthropologie, par son intérêt pour les liens entre la sociologie et l'histoire des techniques, Bruno Latour propose une vision transversale très riche, qui a pu s'incarner dans diverses expositions : *Icononoclash. Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art* (2002), *Making Things Public* (2005) ou *Reset Modernity !* (2016).

[180] Formule empruntée à Bruno Latour, dans sa quatrième conférence « L'Anthropocène et la destruction (de l'image) du Globe », in *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, La Découverte, Paris, Empêcheurs de penser en rond, 2015. Toutes les autres expressions sont empruntées à ce texte.

[181] James E. Lovelock, *La revanche de Gaïa. Pourquoi le terre riposte-t-elle et comment pouvons-nous encore sauver l'humanité ?,* Paris, Flammarion, 2007.

> devenir l'indice d'une tout autre composition : celle d'une civilisation possible[182].

Il nous faut ajouter les ressources de l'art. Les artistes déploient différentes stratégies pour interroger nos représentations : le témoignage, le grand projet ou l'œuvre emblématique, par exemple

2.5.1.1 Le témoignage ou le « passage de témoin »

Le témoignage provient d'artistes frappés par ce qui se passe dans un endroit précis. Il ne s'agit pas de témoigner pour se souvenir, mais de montrer une réalité alarmante : l'artiste fonctionne comme un lanceur d'alerte. Nous avons déjà évoqué la série « *On the shore of a vanishing island* » du photographe coréen Daesung Lee. Une île va disparaître et ce n'est pas anecdotique. Au contraire, c'est une situation remarquable, nous devons la voir. Daesung Lee nous la confie, comme il le fait lorsqu'il l'expose. Il maille un réseau d'empathies qui nous lie au destin de ces habitants : il y a un peu de l'île de Ghoramara avec nous, ici, maintenant. Il nous passe le témoin.

> Mais face à l'urgence du décryptage d'un réel en souffrance, face aussi à la nécessité de ne pas « abandonner » les images à leurs avatars délétères, peut-être faut-il s'aventurer à penser ce que l'on pourrait nommer – dans toutes les acceptions du terme – un « passage de témoin ». Soit l'hypothèse selon laquelle l'art, déchu de ses prétentions politiques, pourrait « passer le témoin » à une autre forme plastique, discursive et informative : le documentaire engagé, photographique et, plus encore, cinématographique[183].

Dans son essai *Pour un nouvel art politique*, Dominique Baqué fait l'hypothèse que les œuvres qui nous font penser ne proviennent pas du champ de l'art, mais appartiennent au documentaire photographique, et surtout au documentaire filmé, quand, rapportant les propos de Marc Pataut, elle ramène la parole au niveau de l'image, voire en amont de l'image.

> Je travaille de proche en proche, c'est là que je peux être le plus efficace : dans un périmètre, avec des gens. Ma façon de comprendre ce périmètre est de le construire et la photo seule n'y suffit pas. Contrairement à un photographe silencieux, je travaille avec ma langue : s'il n'y a pas de parole avant, cela ne m'intéresse pas. Je crée des procédures. […]. La photographie est mutique, il lui manque la parole ; la parole est une façon de travailler en dehors de la photographie, c'est aussi une façon de convoquer le corps (la sculpture), d'en retrouver l'usage et de le revendiquer[184].

La parole est ici tout ce que nous ne voyons pas, mais qui, en amont ou autour des images, constitue le contexte d'élaboration « des procédures » qui vont donner forme aux images. Avec la série « *On the shore of a vanishing island* », la

---

[182] Bruno Latour, « La Civilisation mise au défi par l'anthropocène », https://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/03/09/la-civilisation-mise-au-defi-par-l-anthropocene_4590185_1650684.html. Consulté le 16 mai 2017.

[183] Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris, 2004, p. 33.

[184] *Idem*, p. 216.

photographie peut rester mutique car ce mutisme s'accorde avec ce morceau de terre qui s'enfouit et devient silencieux.

Le photographe brésilien Caio Reisewitz[185] s'intéresse aux transformations des paysages de son pays. Le projet *Altamira* comprend deux séries, une réalisée en 2013, puis une autre en 2018, et concerne la construction du barrage Belo Monte sur le fleuve Xingu dans l'État de Pará, un des plus grands barrages au monde en termes de production d'électricité. En 2016, les réservoirs du barrage ont remplis, submergeant des îles du Xingu sur les quelles vivaient des habitants vivant de la pêche et de l'agriculture. Le débit du fleuve ayant baissé, l'activité de pêche, essentielle dans la région, a nettement diminué. La centrale hydroélectrique de Belo Monte devrait fonctionner à pleine capacité en 2020, des zones forestières entières auront été submergées (environ 500 km^2 de forêt amazonienne)[186].

Reisewitz réalise ses clichés avec un appareil grand format et un trépied: les images sont composées pour s'accorder la structure du paysage ou pour résonner avec la grandiose des paysages brésiliens. Nous sommes plongés au cœur de la forêt, dense et aux bruns rougeoyants. Sur une autre photographie, nous apercevons le rio Xingu cheminer au milieu des arbres. Il y a aussi cette photographie avec cette route en terre rouge, signe du passage des hommes.

Il n'y a pas de présence humaine : nous ne voyons pas les populations déplacées, ni les trafiquants de bois, par exemple. Nous voyons la nature. Est-elle abandonnée à son sort, aux mains de l'homme ? Le traitement de Reisewitz, montrant la densité et l'étendue de la nature, peut donner une autre impression : la nature conserve de son mystère, de sa puissance. Voyons-nous les images d'un monde en train de disparaître, comme l'île de Ghoramara ? Ou attendons-nous la réponse de Gaïa ?

---

[185] Né en 1967 au Brésil, Caio Reisewitz a longtemps vécu en Allemagne. Il a été formé à l'Académie des beaux-Arts de Mayence. Il est revenu au Brésil à l'âge de 29 ans.

[186] Ce barrage intéresse d'autres photographes. Aaron Vincent Elkaim, avec la série « Where the River Runs through » (http://www.aaronvincentelkaim.com/where-the-river-runs-through-2) emprunte plutôt la forme du reportage : il y a une volonté d'être exhaustif, de montrer tous les aspects de la vie à proximité du barrage. «Where the River Runs Through est le deuxième projet d'une série d'histoires centrées sur les communautés autochtones et traditionnelles vivant dans des endroits directement concernés par de gros projets industriels. Mon premier, Sleeping with the Devil, était le portrait de la communauté Première Nation de Fort McKay qui vit près d'une industrie destructrice de l'environnement au Canada : Oils Sands. J'ai une formation en anthropologie culturelle et j'ai toujours été intéressé par l'exploration des cultures humaines. En tant que photographe documentaire, je suis guidé par les histoires d'injustice sociale. J'ai aussi toujours eu une relation personnelle profonde avec la nature, ce qui m'a conduit à des récits où justice environnementale et justice sociale se mêlent. La forêt amazonienne est un endroit qui me passionne depuis que je suis enfant. La première fois que j'ai entendu parler du barrage de Belo Monte, c'était par le biais d'un article en ligne, il a immédiatement attiré mon attention et correspondait parfaitement à ma trajectoire thématique. Je suis arrivé dans ce pays au début de 2014 et j'ai commencé à travailler aux côtés de l'ONG Amazon Watch, qui m'a aidé à nouer des contacts et à atteindre les communautés. J'ai travaillé sur ce projet les trois années suivantes en revenant plusieurs fois.» Propos de Aaron Vincent Elkaim disponibles sur le site : http://www.slate.fr/grand-format/barrage-bresil-belo-monte-171534. Consulté le 6/6/2019.

Caio Reisewitz nous laisse libre d'inventer notre propre narration. Or le Brésil, avec l'élection de Jair Bolsonaro comme en janvier 2019, capte les attentions médiatiques. Que va-t-il s'y passer ?

Nous l'avons vu, pour optimiser son intégration dans le marché mondial, un pays a intérêt à spécialiser sa production dans des biens ou services où il est le plus compétitif (théorie des avantages comparatifs). Les grands pays qui ont émergé, comme le Brésil, l'Inde, la Chine et l'Afrique du Sud, se sont appuyés sur une main d'œuvre quasi illimitée (Chine, Inde) ou sur l'exploitation de ressources naturelles (Afrique du Sud ou Brésil). Par exemple, la Chine a commencé par se développer avec des industries intensives qui nécessitent beaucoup de mains d'œuvre et peu de technologie, comme l'industrie textile. Le Brésil, de son côté, exporte des matières premières agricoles et minières, en particulier vers l'Asie. Et néglige la production de biens de consommation, qu'elle importe, de Chine, d'Inde. Le pays dépend fortement de la fluctuation des prix des matières premières sur le marché. Il ne peut alors limiter les importations et se tourner vers une production locale des biens de consommation. Tandis que les pays développés s'appuient sur la pointe de la technologie, de la finance et la formation versus matières premières.

le président Jair Bolsonaro l'a clairement énoncé : sa priorité est le développement économique de son pays, et non un développement durable ! Le rythme de la déforestation en Amazonie s'est intensifié de façon exponentielle et les lois qui protègent la fameuse forêt sont perçues comme des obstacles à surmonter par le pouvoir brésilien. Bolsonaro souhaite entre autres réduire les zones réservées aux indiens (dont le mode de vie traditionnel s'accord avec la nature) au profit des agriculteurs et des industriels. Non seulement, il y a le bois, « l'or vert », mais il y a aussi les ressources minières (or, manganèse, fer et cuivre).

La forêt amazonienne est considérée comme le « poumon de la planète ». Elle s'étend sur 6,5 millions de km^2 dans neuf pays d'Amérique du sud et représente 5% de la surface terrestre. Près de 60% se trouve au Brésil.

> Plus de la moitié des espèces animales et végétales terrestres y est concentrée. Le bassin amazonien est ainsi le réservoir d'une biodiversité exceptionnelle : on y recense 40 000 espèces végétales, 427 espèces de mammifères, 1294 espèces d'oiseaux, 378 espèces de reptiles, 426 espèces d'amphibiens et environ 3000 espèces de poissons…
> Elle joue de plus un rôle essentiel dans la stabilisation du climat mondial et son fleuve, l'Amazone, ravitaille un cinquième de la planète en eau douce[187].

D'autres zones dans le monde sont terriblement menacées. Frédéric Noy a passé sept mois sur place pour réaliser la série « La lente agonie du Lac Victoria ». « C'est un travail d'immersion », explique le photographe. Le Lac Victoria est le plus grand lac d'eau douce africain. Il se trouve à cheval sur trois pays africains : le Kenya, la Tanzanie et l'Ouganda. La biodiversité et l'équilibre général du lac sont menacés par une forte eutrophisation : le lac est envahi par la jacinthe d'eau. Trente à quarante millions d'habitants dépendant du lac.

---

[187] https://www.greenpeace.fr/amazonie-un-inestimable-patrimoine-ecologique-en-danger/ Consulté le 7 juillet 2019.

Sur une des photographies, un pêcheur pousse son bateau avec sa perche sur un lac de jacinthes. Nous ne voyons pas l'eau. Sur une autre, un homme est dans une décharge située dans un marécage et nettoie des sacs en plastique : l'eau est teintée de bleu, c'est le colorant des sacs qui va passer dans le lac. Connaître la localisation de la série apporte un élément essentiel : le Lac Victoria est immense, il joue un rôle économique et social. Il est le territoire de millions de gens qui y ont leurs racines, leurs vies et qui y sont attachés. D'une part, il s'ajoute à la longue liste des endroits dégradés, voire dévastés, par l'activité humaine. D'autre part, il révèle l'impact de l'exploitation de quelques-uns sur des populations autochtones – le déséquilibre qui s'intensifie dans certaines régions entre les exploitants (ceux qui viennent pour prendre) et les autochtones (ceux qui vivent là depuis des générations).
Daesung Lee, Caio Reisewitz et Frédéric Noy se sont concentrés sur une aire pour reprendre Michel Lussault. En s'ancrant dans un territoire, ils ont pu se l'approprier. Ils se sont liés à lui, chacun des trois avec une approche différente. Daesung Lee utilise la mise en scène, posant les habitants de l'île de Ghoramara sur un morceau de terre, comme sur un socle ; Caio Reisewitz déploie un style documentaire dans lequel il se met à une certaine distance et ne donne pas tout le réel, quand Frédéric Noy emploie la forme du reportage – le territoire vu de l'intérieur, lors d'une immersion.

2.5.1.2 Le grand projet

Avec Samuel Bollendorf et « Contaminations ou après moi le déluge. » et Philippe Chancel et « Datazone », nous changeons d'échelle. Nous quittons l'aire pour nous déployer sur le réseau : c'est le monde qui devient le sujet de ces deux projets.

> J'ai fait le tour de la Terre en 2018. Ça ne prend que quelques heures tant elle est petite, fragile. Et où que mon regard se soit porté, il s'est perdu dans l'obscurité. Un fleuve mort sur 650 km, des poissons déformés, des forêts radioactives, des enfants qui naissent sans yeux, des mafieux qui trafiquent des déchets nucléaires, des déchets plastiques à la dérive au milieu d'un océan devenus les premiers maillons d'une chaîne alimentaire dégénérée… Qu'avons-nous laissé faire ?
> *Contaminations* propose une réflexion sur les pollutions industrielles irrémédiables, transformant pour des décennies, voir des siècles, des territoires en zones impropres au développement de la Vie. Un tour du monde de zones contaminées par l'Homme du XXIème siècle et ses industries chimiques, minières ou nucléaires, qui laisse des pans entiers de notre planète souillés, en héritage pour les générations à venir.
> Méthane, acide prussique, phosgène, phosphore rouge, oxyde d'éthylène, chlorure de vinyle, phénols, dérivés d'arsenic, de cyanure, de chlore, sulfure d'hydrogène, soude caustique, pétrole, bisphénol, DDT et PCB sont autant de molécules et produits de synthèse dont les concentrations dans les sols, les eaux et la chaine alimentaire, prendront des décennies, des siècles, parfois des milliers d'années, à retrouver des concentrations viables pour l'humain.
> Face à ces constats, les discours de communication des industriels sont d'une cynique violence. Les porte-paroles des compagnies pétrolières revendiquent une *énergie verte* à propos des sables bitumineux, les pollueurs brésiliens, connues pour leur corruption, ne sont pas condamnés, et à Fukushima, l'exploitant de la centrale fait du lobbying pour rejeter ses millions de litres

> d'eaux contaminées dans l'océan… et les taux de cancer augmentent en flèche. Mais les industriels n'ont *pas un dollar à perdre*. Après moi le Déluge !
> Depuis 20 ans j'ai travaillé sur des sujets de précarité. Longtemps j'ai imaginé que ces histoires n'étaient pas les miennes. Croyant peut-être pouvoir me protéger du poids des témoignages des plus fragiles en imaginant avoir la chance de ne pas être dans les situations que je photographiais. Aujourd'hui, j'ai fait le tour de la Terre, et je l'ai vu si petite, si fragile. Et nos déchets sont partout, contaminant les terres, les eaux et les airs. Nos océans immenses sont souillés jusqu'en Arctique, des milliers de tonnes de déchets polluent déjà l'Espace. Continuer c'est être aveugle, ces histoires sont la Nôtre[188].

« J'ai fait le tour de la terre… » : pour Samuel Bollendorf, la terre devient le sujet et il en propose un inventaire à travers le thème de la pollution. Une maison délabrée, abandonnée raconte la boue toxique qui s'est déversée dans le fleuve le Rio Doce quand le barrage de Fundao, au Brésil, a cédé, libérant plus de 56 millions de mètres cubes de déchets d'une mine de fer. En Italie, à Naples, l'eau est polluée au point que les habitants ont une espérance moindre que dans le reste de l'Italie : les canaux d'eau ont servi de dépotoir. Sur une photographie, un personnage pose au milieu de déchets. Sur une autre, une carcasse de voiture rouille recouverte en partie de sacs poubelles. Nous sommes dans la nature italienne, en Campanie et les décharges sauvages polluent les sols agricoles. Le photographe s'est intéressé aux pays riches : aux États-Unis, au Canada, au Brésil, au Japon, dans l'océan Pacifique, en Italie et e Russie. La série est conçue comme une enquête. Il s'agit de montrer et de dénoncer : la Terre est malade, c'est notre faute et cela se retourne contre nous. Sommes-nous pris dans un engrenage impossible à interrompre ? Sommes-nous aveugles ? La série le montre bien, la responsabilité se trouve à tous les niveaux, de l'individu aux États en passant par les entreprises : « Les canaux sont devenus peu à peu des égouts à ciel ouvert dans lesquels on a déversé des carcasses d'animaux, les eaux usées, les ordures ménagères, puis des voitures, des déchets des usines de textile, des ateliers de contrefaçon, puis des déchets hospitaliers, des déchets industriels, des déchets radioactifs. Même des pierres tombales » raconte Enzo Tosti[189], représentant en pâtisserie, au milieu des ordures.

« Datazone » est un projet que Philippe Chancel a développé pendant 15 ans. Prises dans 14 pays (Fig. 102 à 111) : Afghanistan (2012), Afrique du Sud (2012), Corée du Nord (2005-2013), Émirats arabes unis (2007-2011), États-Unis (2015), France (2016), Groenland (2015) Haïti (2011), Inde (2016), Israël (2014), Japon (2011), Kazakhstan (2013), Maroc (2016) et Nigéria (2013), environ 300 photographies ont été montrées à Arles en 2019. Elles sont conçues comme des « prélèvements emblématiques du réel », pour reprendre Philippe Chancel, pris dans zones en tension.

---

[188] http://www.samuel-bollendorff.com/fr/contaminations-ou-apres-moi-le-deluge/ Consulté le 7 juillet 2019.

[189] https://www.telerama.fr/sortir/contaminations,-un-photoreportage-de-samuel-bollendorff-sur-les-sites-les-plus-pollues-du-monde,n6095451.php

La scénographie à l'église des Frères Prêcheurs à Arles était dynamique et proposait une relecture, du sol au plafond, de l'espace[190]. Nous étions plongés dans le monde reconstitué par ces centaines d'images dont la quantité échappe à la description. Une d'entre elles toutefois retient l'attention, montrant cet avant-bras enduite de pétrole gras et dégoulinant : une mise-en-abyme de notre monde soumis au règne du pétrole, peu importe les conséquences. Elle fait partie des différentes photographies sur l'exploitation pétrolière dans le delta du Niger et sur ses conséquences écologiques désastreuses.

Datazone est un projet ambitieux par son contenu – montrer les grands bouleversements de notre monde – et par sa forme – par sa couverture géographique et le nombre d'images. Le photographe a utilisé toutes les possibilités du cadrage : gros plans, plans moyens, plans larges. Cette diversité renforce l'impression de foisonnement général.

Nous imaginons l'énergie déployée, les déplacements accumulés par le photographe. L'ampleur du projet produit un effet de sidération ; nous sommes happés et submergés par ce monde qui prend l'eau, qui semble courir à la catastrophe. Existe-t-il encore un endroit paisible, dans lequel la nature et la culture s'accompagnent avec grâce ?

Le commissaire de l'exposition, Michel Poivert, explique justement que *Datazone* est tout autant un projet représentant des zones du monde en tension qu'une réflexion sur les possibilités de la photographie elle-même. Quelles procédures mettre en place pour qu'un projet photographique devienne « une formidable machine à penser », pour reprendre Thierry Garrel cité par Dominique Baqué[191], et non uniquement une machine à regarder.

> Alors ce n'est pas du reportage classique ni du documentaire au long cours. Pour moi, c'est la singularité d'un artiste qui utilise le mode de l'enquête pour traduire une réalité implacable. Ce moment de vertige où on se demande si notre monde est au bord du précipice ou si on va s'en sortir. Je dirais que la grande particularité de *Datazone*, ce n'est pas d'être un constat géopolitique, c'est d'essayer de sonder la sensibilité humaine aujourd'hui et de se dire : comment on fait les images de tout ça et surtout, pourquoi tout ça est si beau ? *Datazone* est au cœur de toute l'histoire de la photographie, à savoir comment la gravité d'un événement ou d'une situation génère quelque chose de spectaculaire et de beau. […].
>
> *Datazone* m'intéresse, car elle est, pour moi, la représentation de la beauté malade. Il interroge le public avec cette esthétique qui est extrêmement troublante : comment peut-on trouver du beau dans une catastrophe ? Je pense que Chancel a eu le mérite pendant toutes ces années de creuser ça, de se documenter, d'aller sur des lieux qui sont parfaitement représentatifs de

[190] Philippe Chancel, *Datazone*, Les Rencontres de la Photographie, du 1er juillet au 25 août 2019.

[191] Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 200.

> ce profond paradoxe qui est celui de la société d'aujourd'hui. C'est un vrai travail photographique avant d'être une étude géopolitique[192].

Le risque porté par les grands projets est que la forme, en particulier l'accumulation d'images, absorbe le fond : nous voyons avant tout les moyens déployés. À l'inventaire qui incarne l'étude minutieuse du réel peut se substituer le catalogue, une façon de feuilleter le monde, en superficie, pour le spectateur confronter à toutes ces images.

2.5.1.3 L'œuvre emblématique

Dans l'exposition *Anthropocène Monument* à Toulouse, Lisa Autogena & Joshua Portway, Fabien Giraud et Tomas Saraceno présentent trois œuvres incarnant parfaitement, chacune à leur façon, l'irresponsabilité humaine.

Le duo Lisa Autogena & Joshua Portway exposent une spirale de fourmis mortes qui traduit un phénomène observé dans certaines fourmilières : les fourmis entament une sorte de danse jusqu'à épuisement (Fig. 112). L'organisation des fourmis est fascinante, avec leurs immenses colonies réparties sur toute la Terre. Capables d'adaptation et de communiquer grâce aux phéromones, disposant d'une moyenne de vie supérieure aux autres insectes et d'une capacité à réparer l'ADN, s'épanouissant dans la collectivité, nous pouvons parler à leur sujet de société (des fourmis). La spirale de la mort de la fourmi (ou « vortex de la fourmi ») est un phénomène dans lequel une première fourmi se mettrait à tourner en rond et serait suivie par les autres – une sorte de dérèglement tragique, à l'image des bouleversements écologiques générés par l'homme nous menant à notre disparition par épuisement des ressources naturelles ?

Les œuvres de Fabien Giraud et Tomas Saraceno sont opposées par leur format. Fabien Giraud expose une photographie réalisée à Fukushima – radioactive ? – et présentée sous un verre plombé (Fig. 113). Contre la contamination radioactive, il faut porter des vêtements de protection plombés. Ce qui n'était pas le cas des habitants de Fukushima et de ses alentours en mars 2011. Fukushima est un exemple parmi d'autres de ces zones dangereusement polluées. Ainsi, à Arlit, au nord du Niger, les problèmes de santé se sont multipliés (difficultés respiratoires, cancers, enfants mal formés,…) dus aux gisements d'uranium exploités par Orana (ex-Areva) et qui ont contaminé les environs. Mêmes les murs en argile des maisons contiennent de la radioactivité. L'œuvre de Fabien Giraud annonce ce partage du monde, entre des zones en quarantaine et des zones surprotégées et assaillies ?

Museo Aero Solar, l'installation de Tomás Saraceno, est une œuvre collective qui a déjà été exposée plusieurs fois. C'est une sorte de structure très légère, composée de milliers de sacs plastiques et capable de s'envoler lorsque l'air chaud s'accumule à l'intérieur. Nous pouvons lire le nom des marques : fnac, Lidl, Pimkig, … (Fig. 114 et 115).

---

[192] Entretien de Michel Poiivert avec Coline Olsina : https://www.blind-magazine.com/fr/news/558/Rencontres-Darles-2019-Comment-Peut-On-Trouver-Du-Beau-Dans-Une-Catastrophe-Par-Michel-Poivert. Consulté le 7 juillet 2019.

Sur le cartel accompagnant la sculpture, lors de l'exposition *On Air* au Palais de Tokyo, voilà ce qui était indiqué.

> *Museo Aero Solar* (« Musée aérosolaire ») est un projet collectif commencé en 2007. Il a pour objectif d'inviter le plus grand nombre à transformer les sacs plastiques usagés en ballons plus légers que l'air. C'est à la fois un musée volant et une sculpture solaire.
> Transformer ces déchets – symboles de notre ère géologique actuelle –, en une nouvelle forme est un acte qui incarne la bienveillance et la générosité. « *On les lave, on les sèche, on en prend soin et on les colle les uns aux autres. On commence à dessiner dessus, et se crée ainsi une collection d'histoires et d'amitiés uniques. Quand les toiles s'unissent, se tordent et se plient, un espace rempli d'air se forme.* » Tomás Saraceno. […]
> La sculpture présentée ici est composée de plus de 20 000 sacs plastique récoltés par des personnes de divers horizons originaires de plus de 27 pays, dont la Colombie, Cuba, l'Allemagne, l'Italie, la Palestine, la Suisse, les Émirats arabes unis et les Etats-Unis[193].

Le sac plastique, comme l'automobile, symbolise le capitalisme dans une société de consommation. Comme l'automobile, il est un élément de la dégradation des écosystèmes : les animaux marins s'étouffent avec les sacs ; leurs estomacs contiennent des plastiques. Avec *Museo Aero Solar,* qui est une œuvre collective et qui repose sur le recyclage, Tomás Saraceno nous incite à réfléchir à ces deux données : changer de modèle signifie en particulier revenir au collectif quand l'individualisme est pointé du doigt dans notre société actuelle. Recycler est une voie possible pour limiter notre impact écologique. Mais le recyclage est-il suffisant ? N'est-il pas, comme le souligne Alain Gras, dans sa critique du « développement durable », une manœuvre pour maintenir le même système de production et de consommation ? En quoi le recyclage résorbera-t-il le Vortex de déchets du pacifique nord – cette énorme masse de déchets plastiques flottants ? Ne sommes-nous pas dans une sorte d'aporie ?

2.5.1.4 L'objet aporétique ou la stratégie de l'inversion de Fabrice Hybert

La Voiture à double tranchant est un POF de Fabrice Hybert (POFs n° 87). Un POF est un Prototype d'Objets en Fonctionnement. L'artiste français a commencé à fabriquer des POFs à partir de 1991. Ces objets, souvent polyvalents, comme la perruque radar (n° 61) ou le ballon carré (n° 65). *La Voiture à double tranchant* dispose de deux volants inversés, l'un à l'avant, l'autre à l'arrière, proposant une forme de neutralisation de la fonction même de la voiture : de quel côté partir ? Autrement dit, ne vaut-il pas mieux rester immobile ou se déplacer d'une autre façon ?

> Il a un côté "moyen". La voiture ne fait que repousser le problème au loin. Mais la terre est ronde et tout ce que nous semons revient un jour. C'est complètement idiot comme histoire. La voiture fabrique de la pollution qui va nous retomber dessus. D'ailleurs, c'est déjà fait[194].

[193] Tomás Saraceno, *On Air*, Palais de Tokyo, Paris, du 17 octobre 2018 au 6 janvier 2019.
[194] Fabrice Hybert, *op. cit.* p. 23.

Le recyclage n'est-il pas une façon de repousser le problème plus loin dans le temps ?

2.5.1.5 La sixième extinction

La Terre est un système clôt qui n'est pas inépuisable et qui ne s'auto-régénère pas au rythme où nous l'épuisons – rythme que les géologues désignent par la « grande accélération » – et où nous l'entamons de façon irréversible.

Les études se multiplient pour décrire la situation alarmante des espèces menacées ou en voie de disparition, et surtout la vitesse avec laquelle tout cela advient. Nous connaissons la responsable, l'activité humaine produisant toujours plus, les hommes et femmes étant de plus en plus nombreux, et un de ses dérivés, notre modèle de consommation alimentaire et les modes de production qui lui sont inhérents : cultures extensives, monocultures, emploi d'herbicides, surpêche, etc.

2.5.1.6 Sommes-nous nous-mêmes déjà menacés ?

La liste s'allonge : les insectes, les abeilles, le rhinocéros blanc du Kenya, les tortues marines, etc. Récemment deux études simultanées du CNRS et du musée d'histoire naturelle se sont intéressées aux oiseaux dans les campagnes dont un tiers aurait disparu en 15 ans : nous aurons bientôt oublié à quoi ressemblaient les alouettes des champs, les tourterelles, les perdrix ou les fauvettes. L'« Evaluation mondiale de la biodiversité et des services écosystémiques », le premier rapport mondial sur la biodiversité rendu par l'IPBES (ONU), indique qu'un million d'espèces animales et végétales est menacé par l'effondrement de la biodiversité. Laquelle est provoquée par l'exploitation des terres (expansion de l'agriculture et urbanisation), la surexploitation des ressources, le changement climatique, la pollution et les espèces invasives. D'autres activités humaines ont aussi un impact, comme le tourisme et le transport aérien qui augmentent fortement l'empreinte carbone. La biodiversité marine est particulièrement menacée. En dégradant et en détruisant les écosystèmes, en épuisant les ressources naturelles, nous menaçons nos propres moyens de subsistance, devenant nous-mêmes une espèce menacée.

Avec le réchauffement climatique, les paysages changent. Si nous comparons un cliché de la Mer de Glace (Chamonix) pris au début du XXe siècle et un autre réalisé aujourd'hui, nous sommes saisis par le rétrécissement spectaculaire du glacier.

2.5.2 Monde clos, mécanisme autophagique

2.5.2.1 Sur le monde clos

Qu'est-ce qu'un espace clos ? Un espace qui est clôturé ? Ou un espace qui s'est refermé sur lui-même ? Ou au contraire, un espace qui cherche à s'ouvrir ou qui déborde ?

La nature est luxuriante et accueillante avec ces chutes d'eau et cette lumière délicate (Fig. 116). Elle semble vraiment sauvage. Pourtant nous apercevons à l'arrière plan une structure arrondie en verre (Fig. 117). Sur cette troisième image, nous comprenons que nous sommes dans un monde artificiel, bien organisé (Fig. 118), sous une immense structure (Fig. 119). Où sommes-nous ? à 60 km au sud de

Berlin, dans *Tropical Island,* ouvert en 2004. Disposant de 66 000 m^2, avec ses 360 mètres de long et ses 107 mètres de haut, la plus grande forêt vierge *indoor* du monde peut accueillir 7000 visiteurs par jour. Véritable décor, tout a été fait pour vivre une expérience authentique : un village tropical formé d'habitations typiques de Thaïlande, par exemple. Au-delà de la détente dans une mer tropicale ou dans le lagon de Bali, l'espace a été conçu pour dépenser avec une galerie marchande, des hôtels et des restaurants. Nous avons décrit *Tropical Island*, mais quel est vraiment ce lieu ? Un *leisure mall,* un hyper-lieu, pour reprendre Michel Lussault décrivant « le mall, ou la jouissance de l'espace intérieur »[195] dans lequel nous ressentons l'extérieur à travers la jouissance de l'espace intérieur, sans risque et dans le confort.
Que dire de *Harmony of the Seas*, ce navire de croisière aux dimensions extraordinaires (c'est le plus grand paquebot du monde avec le *Symphony of the Seas*) : 362 mètres de long, 66 mètres de large, 72 mètres de haut. Il peut accueillir 6 360 passagers ! Son environnement est moins paisible que celui de *Tropical Islands* car il y a les risques liés à la navigation sur une "vraie" mer[196].
Tropical Islands et *Harmony of the seas* représentent de façon condensée des mondes clos dans lesquels la vie prospère, avec les loisirs qu'elles offrent et les dépenses qui leur sont inhérentes. Tout y est fabriqué et tout y est excessif. Comme notre société de consommation.
Des maisons abandonnées dans une nature envahissante (Fig. 120), une belle plage avec des parasols colorés (Fig. 121), un immense bâtiment industriel (Fig. 122) et une salle de commandes (Fig. 123) : ces pictogrammes sont extraits de la vidéo de l'artiste Yuang Goang-Ming, *Landscape of energy – stillness*. Landscape of energy a été conçue dans les mois qui ont suivi la quasi-destruction de la centrale nucléaire de Fukushima. Elle est composée de lents panoramiques filmés par des drones à Taïwan, sur la côte sud-est, près du *Kenting National Park*. Un endroit touristique donc… Dans une lenteur captivante, nous remontons les allées dans des résidences abandonnées de Taichung, nous longeons la côte balnéaire de South Bay, elle-même dominée par une centrale nucléaire. Le doute s'installe. Pourquoi ces maisons ont-elles été abandonnées ? Quel est ce bâtiment ? Une centrale nucléaire ? C'est la centrale nucléaire de Ma'anshan, située à l'extrémité sud-est de l'île de Taïwan. Elle se trouve à proximité du Parc national de Kenting, lieu très touristique.
Cette vidéo a été présentée à la Biennale de Lyon en 2015, quand la « vie moderne », était le thème retenu de cette 13e Biennale ? Est-ce cela la vie moderne ? Que la société de loisirs voisine avec un risque majeur, dans un endroit paradisiaque. À la projection du film qui montre habilement la cohabitation pacifique de l'homme et du nucléaire, dans une ambiance angoissante, nous pensons à la ville abandonnée de

[195] Voir « Le mall, ou la jouissance de l'espace intérieur », p. 63-79, in Michel Lussault, *Hyper-lieux*, op. cit.
[196] Nous pensons au naufrage du Costa Concordia, survenu en Méditerranée, le vendredi 13 janvier 2012, à proximité de l'île du Giglio, au large du littoral sud de la Toscane. Le bilan définitif s'élève à 32 morts.)

Pripiat, anciennement la ville des travailleurs de la centrale nucléaire de Tchernobyl, ou à Fukushima. C'est notre monde aujourd'hui : faire cohabiter des activités et des espaces antinomiques, ici un espace de loisirs et un espace producteur d'énergie. Yuan Goang-Ming manœuvre nos émotions par la forme employée : la lenteur des paysages panoramiques, le mélange entre des espaces touristiques, légers, ceux de la plage et des espaces inquiétants, comme l'intérieur déshumanisé, avec les panneaux de contrôle de la centrale nucléaire. Insouciante juxtaposition de deux espaces antinomiques, emblème du destin funeste de notre planète et de nous avec elle, dans un système où nous devons produire de l'énergie et la consommer ?

2.5.2.2 « Le capitalisme a fondamentalement un caractère autophagique »

Notre espace est limité : « Mais la terre est ronde et tout ce que nous semons revient un jour. C'est complètement idiot comme histoire. », nous dit Frabrice Hybert. Et pourtant, avec le développement économique, il ne cesse de croître, de s'accroître, il prolifère, envahissant tout sur son passage. Finira-t-il par s'étouffer ? Par s'anéantir ?

> « Classer la consommation dans le champ de l'économie n'est ni neutre ni innocent. Cet artifice immerge totalement l'homme dans l'économie, en l'assujettissant au métabolisme sans fin – le retour éternel du même – le retour éternel du même – du cycle : production —> consommation —> production […]. Ainsi, l'homme devient utile à l'homme, serviable à l'homme, serf à l'homme. [197]» Le capitalisme a fondamentalement un caractère autophagique. Il se consomme pour croître. Les hommes bouffent la production de hommes, les hommes servent les hommes. Marx avait parfaitement perçu cette autophagie dans sa superbe théorie de la plus-value[198].

Se manger soi-même ? L'autophagie est un terme qui provient de la biologie : *auto* signifie soi-même et *phagie* correspond au verbe manger. Il est également connu sous l'expression « auto-cannibalisme cellulaire ». Il désigne un processus cellulaire, qui permet à une cellule de survivre lorsqu'elle est privée de nutriments ou soumise à différents stress. La cellule peut ainsi se renouveler et ce renouvellement passe par une autodestruction. Elle donne une partie d'elle-même pour se régénérer.

L'autophagie convoque la notion de dépense, centrale dans l'œuvre de Georges Bataille, et liée à la prodigalité de la vie et à l'opération souveraine. « La vie est en son essence un excès, elle la prodigalité de la vie. Sans limite, elle épuise ses forces et ses ressources ; sans limite elle anéantit ce qu'elle crée. [199]» La vie est énergie en expansion. En son essence, elle cherche toujours à produire plus qu'elle n'est, à se dépasser, à s'excéder. En son essence donc, elle est illimitée. À la notion de déroulement – la vie est généralement réduite à son développement linéaire, s'amorçant à la naissance et se clôturant avec la mort, Bataille substitue celle de

---

[197] Georges-Hubert de Radkowski, *Les jeux du désir. De la technique à l'économie*, Paris, PUF, 2002, p. 15. Cité par Bernard Marris, *Antimanuel d'économie. 2. Les cigales*, Rosny, éditions Bréal, 2006, p. 47.

[198] Bernard Maris, *Idem*, p. 47.

[199] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 96.

déploiement. « Sans limite », inlassablement, en deux mouvements simultanés, la vie produit un excès d'énergie qu'elle dépense dans un mouvement qui se compose et se décompose sans cesse : « La vie est toujours un produit de la décomposition de la vie. […]. Cependant la vie n'en est pas moins une négation de la mort. Elle est sa condamnation, son exclusion. [200]» L'inlassable vie, dans ce double mouvement, nie la mort, mouvement unique, sans fin : si la vie est sans limite, la mort est sans fin. La vie est la prodigalité de la vie.

Lors d'une *Interview inimaginable*[201], Philippe Audoin, exposant, les lignes de forces de la pensée de Bataille, pose comme idée centrale celle de la *Souveraineté*. Écartant dans un premier temps les comportements qui ne sont pas souverains : « Ce qui n'est pas souverain est défini comme *servile*, ou *subordonné*. Sont tels les comportements qui sont liés à un projet, qui s'asservissent à l'obtention d'un résultat, et dont l'ultime raison est, en fin de compte, de sauvegarder, d'accroître, de perpétuer l'individu, les siens, l'espèce. L'ensemble de ces comportements est désigné par Bataille comme *sphère de l'activité*. [202]», Audoin revient alors à la souveraineté, « ou plutôt, car il s'agit d'un pur concept, *l'Opération Souveraine* qui la fonde en valeur. Comme on le pense bien, aucune opération subordonnée ne saurait y conduire. A l'extrémité de la pensée, à ces confins auxquels introduit l'exaspération, l'impatience rageuse dont bataille se sait habité, l'opération souveraine est, ou non, *donnée* – un peu comme le *satory* dans le Zen dont je viens d'évoquer l'immédiateté. »[203]. Ce qui n'est pas souverain est le produit du travail, finalement : la « sphère de l'activité » correspond au monde profane, celui du travail et de la raison qui s'oppose au monde sacré, celui de la violence, opposition qui fonde la cosmogonie de Bataille.

Pour comprendre l'homme et l'univers, bataille met de nombreuses fois en avant le rôle primordial du travail. C'est en effet par le travail que l'homme maîtrise la nature, la sienne comme l'environnement naturel qui lui est souvent hostile. Ainsi, « l'animal devint humain [204]», libéré de l'emprise du naturel, devenu « maître » de ses instincts – de lui-même, donc – et du monde : il devint un sujet, agissant, dont la raison d'être a fini, malheureusement, et c'est bien ce que déplore Bataille, par n'être plus l'accomplissement d'actions motivées par des objectifs précis et utiles, mettant finalement le présent au service d'un futur toujours prometteur, niant la richesse de l'instant au profit du rendement de la durée. L'homme s'est laissé prendre aux mailles de son propre filet, sorte de "supracomplexe" économique tentaculaire et clos sur lui-même – coupé du réel, de la vie –, inventant quand cela est nécessaire pour relancer le système, des besoins artificiels. Cette logique de l'engrangement et du rendement a non seulement rendu l'être humain avare, mais l'a affaibli, l'éloignant de ce qu'il est vraiment, l'a terni, éteignant toute vitalité en lui.

---

[200] *Idem*, p. 62-63.

[201] Philippe Audoin, *Sur Georges Bataille / Interview inimaginable*, Paris, Actual, Paris, 1987.

[202] *Idem*, p. 15-16.

[203] *Idem*, p. 17-18.

[204] Georges Bataille, *Les larmes d'Éros*, pris, Pauvert, 1971, p. 68.

Cette extinction s'oppose à la conception démesurée de la vie. Bataille continue son développement dans un texte atypique, *La Part maudite*[205], un essai *d'économie générale*, dans lequel il s'intéresse au capitalisme et à l'accumulation, à la question de l'énergie excédante, la *part maudite*.

> S'il y a excès des ressources sur les besoins (s'entend des vrais besoins, tels que la société souffrirait s'ils n'étaient pas satisfaits), cet excès n'est pas toujours consumé en pure perte. La société peut croître, l'excédent est alors délibérément réservé à la croissance. La croissance régularise, elle draine un bouillonnement désordonné vers la régularité des œuvres fécondes. […]. L'humanité sérieuse de la croissance se civilise, s'adoucit, mais elle tend à confondre la douceur avec le prix de la vie, et sa durée tranquille avec son dynamisme poétique. Dans ces conditions la connaissance claire qu'elle a généralement des choses ne peut devenir une pleine connaissance de soi. Ce qu'elle prend pour la pleine humanité la trompe : c'est l'humanité au travail, qui vit pour travailler sans jouir librement des fruits du travail[206].

La part maudite, c'est cette énergie excédentaire, qu'il faudrait dilapider, consumer « en pure perte », pour conserver une part sacrée, mais « l'humanité sérieuse » rationalise cet excédent, en l'évacuant dans la guerre, en accroissant le niveau de vie, ce qui a des limites. Chez Bataille, il ne s'agit pas de gaspiller, mais de dilapider, pour résonner avec une logique de l'excès qui, elle-seule, peut révéler la vie : seules les opérations souveraines s'accordent avec la prodigalité de la vie et nous permettent d'être totalement humain. L'être se révèle dans la dépense et dans la perte.

> Lorsque l'homme a fini de consommer la nature, il ne reste que lui-même comme objet de consommation : « L'autophagie n'est pas un effet circonstanciel, contingent du capitalisme. C'est l'ontologie même de celui-ci comme projet humanitaire. » S'étant enrichie en biens échangeables à mesure qu'elle s'appauvrissait en biens non reproductibles (le pétrole, la diversité des espèces), l'Humanité s'est condamnée à se dévorer elle-même[207].

En quoi le capitalisme est-il un système autophagique ? Naturellement dynamique, il repose sur le cycle production —> consommation —> production interminable. Quand l'économie ralentit, c'est-à-dire quand la croissance diminue, elle est relancée de l'intérieur par la demande : le capitalisme « se consomme pour croître ». C'est un système en pleine expansion et qui se nourrit de lui-même : les entreprises s'absorbent les unes les autres, de même pour les marchés. Par ailleurs, ce qu'il ajoute d'un côté par le travail, il le retire par ailleurs dans la nature, par exemple.

La prodigalité de la vie se trouve au centre des œuvres d'Hubert Duprat, Tony Fiorentino, Nicolas Floc'h, Michel Blazy et Tomás Saraceno.

---

[205] Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Les éditions de Minuit, 2014.

[206] *Idem*, p. 47.

[207] Bernard Maris, *op. cit.* p. 311. Bernard Maris cite ici le sociologue Denis Duclos dans un article « L'Autophagie, grande menace de la fin du siècle », https://www.monde-diplomatique.fr/1996/08/DUCLOS/5705

Hubert Duprat a commencé son travail avec les trichoptères dans les années 1980. Trichoptère désigne un ordre d'insectes comprenant les phryganes et les animaux voisins. La larve vit dans les cours d'eau, abritée dans un fourreau. C'est justement ce fourreau qui intéresse l'artiste : ces fourreaux dorés et incrustés sont captivants (Fig. 124, 125, 126 et 127). Ils semblent provenir de la main de l'homme et d'un atelier d'orfèvrerie. En fait, l'artiste agit sur les larves : il maintient les aquariums à une certaine température afin que les larves ne se transforment pas. C'est un peu comme si Duprat avait mis au point des unités de production en modifiant le milieu, dans une sorte de pure fabrication. L'intention est portée par l'artiste, pas par l'insecte : c'est lui qui a construit le projet dans sa tête avant le confier aux larves de trichoptère : « Le résultat auquel le travail aboutit, préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur. » pour reprendre Marx. Ce qui est intéressant dans le dispositif de Duprat, c'est que la larve prenne le relai. Ce qui ouvre sur plusieurs interrogations, sur la nature de la relation entre l'artiste et son artisan, ici, l'animal ; et sur la nature de l'œuvre elle-même. S'agit-il d'une collaboration entre l'homme et l'animal ? Les fourreaux exposés sont plutôt homogènes : l'animal semble demeurer sous contrôle. Une forme d'exploitation, comme dans une usine ? Duprat utilise des larves dont il modifie l'environnement pour obtenir certaines formes. Où se situe l'œuvre ? Dans le processus ? Sous sa forme finalisée ? L'artiste expose différentes formes : les aquariums comme lors de son exposition au château d'Oiron, en 1993, les fabrications elles-mêmes ou des photographies.

Duprat interroge sur le rôle de l'artiste et la nature d'une travail artistique : révéler des processus ? Car l'artiste a parfois détruit les étuis, ce qui est important étant l'activité dans l'aquarium. Enchanter le visiteur ? Il y a de l'alchimie chez ces larves qui, à partir d'éléments épars, produisent une forme merveilleuse.

Dominium Melancholiae est un projet de l'artiste Tony Fiorentino, visible dans l'exposition *From & To*, qui s'est tenue à la Villa Arson, à Nice[208]. Pour ce projet, l'artiste italien est parti de la gravure d'Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514). Il a fait couper des feuilles de zinc au format de l'œuvre de Dürer, c'est-à-dire 23,9 × 28,9 cm. Puis il les a confiées aux autres artistes de l'exposition pour qu'ils en modifient la forme, en les pliant. Dans différents aquariums, les plaques ont ensuite été immergées dans de l'eau distillée mélangée avec une solution d'acétate de plomb, produisant une réaction chimique (Fig. 128 et 129). Décomposé par le zinc, l'acétate de plomb produit une cristallisation métallique étrange qui vient recouvrir le zinc. Cela forme une sorte de végétation métallique nommée « arbre de Saturne ». Il existe aussi l'arbre de Jupiter, obtenu avec le zinc et l'étain, l'arbre de Diane et l'arbre de Mars.

Cette réaction chimique, une fois qu'elle est entamée, prolifère et s'interrompt uniquement lorsque l'eau s'est évaporée. La forme des plaques évolue à l'intérieur

[208] Exposition *From & To* qui s'est tenue à la Villa Arson, à Nice, du 9 novembre 2014 au 19 janvier 2015.

de l'aquarium, en autonomie. Le processus enclenché est double puisque d'un côté, il génère de la matière – cette végétation métallique – et en même temps, la forme d'origine est altérée. Ces plaques de zinc semblent livrées à leur sort, dans un temps d'exposition qui accompagne leur modification : ce que les visiteurs ont vu le 18 janvier diffère de ce que les invités ont pu découvrir le soir du vernissage.
L'aspect de cendre noire, plongé dans ce liquide, donne l'impression de fouilles sous-marines qui auraient permis de découvrir les ruines d'une autre civilisation. Peut-être sont-ce les derniers morceaux sauvés de l'immense épave du Titanic, dévorée par les bactéries (appartenant au genre *Halomonas*) et qui devrait disparaître d'ici 20 ans. En même temps, il y a de la fragilité, presque de la délicatesse, dans ces formes improbables, ce qui apporte aussi de la poésie à cette installation d'aquariums.
Comme Hubert Duprat, Tony Fiorentino nous livre un processus, qui travaille dans le temps pour modifier la forme. L'artiste italien nous parle ainsi du temps qui passe et qui altère la matière. Il évoque aussi l'univers des scientifiques et des réactions chimiques – ces mêmes scientifiques qui élaborent des machines qui nous facilitent la vie et d'autres qui peuvent nous anéantir.
L'espace des aquariums est clos afin de favoriser la réaction chimique le zinc et le plomb. Il est semblable à notre environnement dont certains processus de transformations, accélérés par l'activité humaine, semblent irréversibles, transformant notre biosphère et nos paysages.
Les propositions de Nicolas Floc'h résonnent avec *Dominium Melancholiae.* L'artiste développe depuis de nombreuses années un travail interrogeant sur la relation du monde vivant à celui de l'art. Le milieu marin est omniprésent. Il l'observe, le filme, le cartographie. La mer est à la fois le sujet et l'objet de nombreuses œuvres. L'artiste s'intéresse à tous les niveaux de la relation entre la mer et l'homme : les ressources qu'elle offre, le milieu de transformation qu'elle propose, les métiers et les objets qui lui sont liés. A travers cette exploration, l'artiste analyse la façon de l'homme construit, perçoit et consomme le réel.
Nicolas Floc'h a d'abord fait des repérages dans différents pays pour étudier, photographier et filmer les récifs. Il a effectué plusieurs voyages sur la Côte d''Azur, en particulier à Nice. De nombreuses plongées ont été nécessaires à l'artiste de réaliser des sculptures, de photographies et de vidéos. La pratique artistique de l'artiste intègre une condition physique importante, la plongée n'est pas accessible à tout le monde[209].
Deux expositions vont servir de fil conducteur : *La Fabrique des possibles*, au FRAC PACA, à Marseille, en 2013, et *Structures productives*, à la galerie des Ponchettes, à Nice (du 03 septembre 2014 au 4 janvier 2015). Le titre de l'exposition *Structures productives* désigne les formes fabriquées et prolongées à différentes profondeurs, apportant de l'hétérogénéité modifiant le fond marin et

[209] Autre artiste plongeur, autre artiste breton, Marcel Dinahet invente des dispositifs dans lesquels l'eau est le premier élément et qui interroge aussi l'espace du littoral au fond marin.

créant un nouvel agencement, un nouvel espace. Ce sont les structures qui fabriquent cet espace, avec ces formes empilées, échouées au fond de l'eau.
Nous imaginons les profondeurs, aidés en cela par les cartels. À quoi correspondent 27 mètres de profondeur ? Nous voyons les formes dans l'exposition, elles ont une réalité concrète et en même temps, à 27 m, elles deviennent autre chose. Il y a une beauté à être au fond de l'eau, dans une sorte de mouvement lent. Elles sont toujours au fond de l'eau, continuant d'être absorbées par les plantes, par les dépôts marins (Fig. 130, 131 et 132).
Comme chez Hubert Duprat et Tony Fiorentino, Nicolas Floc'h traite de la colonisation par la faune et par la flore, du long temps de transformation dans la nature, de la rencontre du naturel et de l'artificiel, avec ces récifs artificiels : artificielles au départ, ces structures, par la colonisation, finissent par être presque naturelles. L'exposition est une sorte de mise en abyme de cette dialectique artifice *versus* nature puisque l'artiste expose des structures, qui sont comme des sculptures (des objets finis qui ne se transformeront pas), tout en montrant d'autres au fond de l'eau, en train d'être colonisées par la mer, sous la forme vidéo, portant le mouvement de l'eau et sous forme de photographies, objets finis eux-aussi.
Des chaussures transformés en pot de fleurs (Fig. 133), des flaques composées d'une matière inqualifiable et qui s'étendent sur le sol (Fig. 134), une mousse blanche qui débordent des poubelles (Fig. 135), des formes étranges qui se transforment : les expositions de Michel Blazy proposent une expérience unique, du sol au plafond. Les œuvres sont conçues pour l'exposition et pour évoluer dans ce cadre. Les transformations peuvent être spectaculaires ; pourtant, l'artiste utilise plutôt des matériaux simples et faciles à trouver : des plantes dans des pots, des gobelets en plastique, des colorants alimentaires ou des détergents. Michel Blazy est un peu comme un enfant qui mélangerait ce qu'il trouve dans la cuisine et qui s'émerveille de la culture des lentilles, expérimentation-phare du vivant à l'école. Sa grotte, structure en bois et métal, enveloppée de feutre et de coton, dans lesquels l'artiste a planté des graines de lentilles blondes : aspergée de jus de lentilles, la germination des lentilles se fait à son rythme, transformant cet espace vivant dans lequel nous pouvons entrer (Fig. 136).
Michel Blazy travaille la matière et le vivant. Il élabore la situation de départ puis la matière et les processus de transformation prennent le relai, comme le temps prend le relai sur l'espace. C'est le temps de l'exposition qui va nourrir les processus, lesquels vont transformer les surfaces et à travers elles, l'espace. Chez Blazy, le temps provoque plutôt des débordements de la matière (chez Fiorentino, le temps œuvrait plutôt pour une réduction). Les contenants sont dépassés, comme ces chaussures ou ces poubelles. Comme l'être humain, lorsqu'il doit enfouir des déchets nucléaires – surplus de matière non destructible et non recyclable.
Plongées dans l'obscurité, des dizaines toiles d'araignées remplissent l'espace : *Webs of at-tent(s)ion* (Toiles d'at-tent(s)ion) est une installation dans laquelle Tomás Saraceno a associé différentes espèces d'araignées : certaines solitaires, d'autres sociables, pour construire un univers plein. Des structures métalliques ont servi de supports au vaste tissage : l'artiste a ainsi organisé l'évolution générale de l'œuvre

(Fig. 137, 138, 139 et 140). Les araignées se sont adaptées : c'est la première leçon du monde animal, sa capacité à s'adapter. L'homme n'est pas seul sur terre, il la partage avec les animaux et les plantes : c'est le deuxième enseignement de l'exposition. Enfin, la beauté de ces toiles d'araignées est la troisième voie sur laquelle nous emmène l'artiste : nous devons préserver ces formes qui nous entourent, et non pas les saccager. Les araignées sont résistantes, elles survivront sûrement à l'homme. Mais d'autres espèces résistent moins bien aux activités humaines, comme les abeilles. Or la disparition des abeilles serait catastrophique pour la biodiversité et pour la reproduction de très nombreuses plantes.

Hubert Duprat, Tony Fiorentino, Nicolas Floc'h, Michel Blazy et Tomás Saraceno construisent des œuvres déclinant différents processus : de transformation, d'adaptation, de récupération, de colonisation et de prolifération et pour lesquelles l'espace d'exposition est celui de leur création. Des processus que nous retrouvons dans l'économie. C'est pourquoi le capitalisme est un système qui fonctionne et perdure car il ressemble aux processus actifs dans la vie, il s'accorde avec la nature de la vie humaine, décrite chez Bataille. Il est prodigalité et il a besoin de croissance pour continuer d'exister. Tout d'abord, cela signifie que capitalisme et décroissance sont incompatibles. Par ailleurs, cela ne veut pas dire qu'il est le meilleur système pour l'humanité, c'est-à-dire qu'il est la meilleure voie pour épanouir le plus grand nombre, pour réduire les inégalités et pour vivre en harmonie avec la nature.

Autoxylopyrocycloboros est un diaporama (38 diapositives, 2006) qui relate l'étrange voyage de quatre heures de Simon Starling : en effet, l'artiste a embarqué sur une barque en bois « avançant sur l'eau grâce à un moteur à combustion alimenté par le bois de la coque du bateau même. *Auto* (soi), *xylo* (le bois), *pyro* (le feu), cyclo (le cycle), *boros* (référence au serpent « qui se mord la queue », (l'Ourobos). CQFD.[210] » Le voyage se termine à l'eau : les deux passagers sont équipés de gilet de sauvetage. La barque elle-même avait été repêchée au fond du lac Windermere et elle a rejoint le fond de l'eau du Loch Long au nord de Glasgow.

Simon Sterling s'intéresse aux processus, imbriquant les causes et les effets, et croisant des techniques et des objets de historiques, comme cette reproduction d'une canette de bière du Bauhaus. L'utilisation de l'énergie, avec le moteur à combustion, évoque directement « civilisation thermo-industrielle » développée par le sociologue Alain Gras. Cette excursion qui se transforme en autosacrifice incarne le capitalisme financier actuel et notre société industrielle, dont l'imaginaire a mis la technique et ses progrès au centre de notre humanité.

> C'est d'ailleurs ce qui fait le dynamisme incontestable du capitalisme : sa souplesse d'adaptation, sa capacité à innover, à changer, à récupérer… Il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'un système économique efficace. Du moins si l'on prend pour critère d'efficacité la capacité à produire et à vendre[211].

[210] Catalogue *Zones de productivités concertées*. *Rapport d'activités 2006-2007*. Vitry-sur-Seine, MAC/VAL. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2008, p. 197.
[211] Denis Clerc, *op. cit*. p. 195.

2.6 Conclusion

Cette capacité à produire et à vendre doit être financée – autofinancée, en fait. La financiarisation du monde et le pouvoir qu'elle confère s'inscrivent parfaitement dans ce mécanisme autophagique. En même temps, le capitalisme semble s'essouffler et doit gonfler artificiellement ses cycles. Nous sommes entrés dans une « crise sans fin », pour reprendre le titre d'un ouvrage de Myriam Revault d'Olonnes. La monnaie est la troisième marchandise fictive de Polanyi. C'est elle que nous allons regarder, manipuler et dépenser maintenant. Et à travers elle, nous allons explorer l'espace financier – le méta-réseau économique.

3 La monnaie, le pouvoir

Au 3 rue d'Antin, à Paris, le soir du 19 ventôse an IV, soit le 9 mars 1796, le général Napoléon Bonaparte épouse Joséphine de Beauharnais[1]. C'est un mariage civil. Anecdotique ? Pas pour la banque BNP PARIBAS, dont c'est le siège, prestigieux.

> Construit dans les années 1720, l'hôtel de Mondragon est saisi comme bien national pendant la Révolution. Il est alors utilisé comme mairie du IIe arrondissement de Paris et c'est dans ce cadre qu'y sont célébrés des mariages, dont celui du futur Empereur. Le bâtiment est ensuite revendu à des particuliers et la Banque de Paris et de Pays-Bas (Paribas) en fait son siège à sa création en 1872[2].

La salle impressionne avec sa table qui miroite, le tapis bleu, les lustres dorés et la tapisserie en arrière plan (Fig. 1). C'est une photographie de Jacqueline Hassink, extraite de la série « Table of Power ». Nous sommes au siège social de la BNP, rue d'Antin. Nous imaginons le conseil d'administration réuni autour de cette table. Cette salle parle de l'argent, de sa puissance. Nous ne voyons pas directement l'argent, mais l'espace utilisé par cet agent économique qu'est l'argent. L'espace devient significatif, par correspondance.

Le 11 mars 1984, lorsque Serge Gainsbourg brûle, en direct, un billet de 500 francs, le geste choque et continue de faire parler. Est-ce parce qu'il détruit un bien d'une certaine valeur (la plus grande coupure existante alors) ? Est-ce parce que l'argent est sacré ? Est-ce parce que le geste paraît indécent provenant d'une personnalité qui a gagné beaucoup d'argent, quand de nombreuses personnes auraient aimé disposer de ces 500 francs ? Est-ce que parce que le compositeur se plaint de la politique fiscale menée par les socialistes ?

Ce geste provoquant révèle la double dimension de la monnaie : visible ici sous la forme d'un billet ; invisible, mais présente dans la réaction du public.

L'argent nous attire et nous fait rêver. Le *Monopoly* reste un classique. Nous aimons acheter et dépenser, passer à la banque et mettre des maisons. Un autre jeu, *La Bonne paie*, occupe une meilleure place dans les ventes de jeux de société.

De sa forme visible jusqu'aux réseaux invisibles que l'argent tisse, nous verrons comment la monnaie façonne l'espace, mais convoque la question du temps dans son usage.

---

[1] Joséphine ne pouvant lui donner d'enfant, Bonaparte divorce le 29 mai 1814 et épouse Marie-Louise d'Autriche quelques mois plus tard.

[2] https://histoire.bnpparibas/document/bonaparte-et-josephine-se-marient-au-n3-de-la-rue-dantin/ Consulté le 6 juin 2019.

3.1 Le capitalisme ou le règne de l'argent

3.1.1 Retour sur le capitalisme

Nous devons repasser par le capitalisme, pour préciser la fonction du capital et le rôle du crédit et du profit. Le mot "capitalisme" est formé du radical "capital" et du suffixe "isme". "Capital" provient du « latin *capitalis* (de *caput* "tête"). Le subst., terme de finance, date du XVIe siècle. […]. **Capitalism**e, 1842. [3]» Le terme "Capital" recouvre différents sens. Il désigne à la fois les moyens de productions durables (financiers ou techniques) des entreprises, auxquels nous pouvons ajouter les équipements collectifs, comme les routes, et les logements – c'est le capital technique. Mais aussi les apports en argent ou en nature d'une entreprise en particulier – c'est le capital nominal ou social, qui prend la forme des actions pour les sociétés anonymes. Le capital est aussi le montant dû par l'emprunteur au prêteur. Enfin, le capital représente ceux qui possèdent les moyens de production, les capitalistes – ceux qui ont le pouvoir.

> Le point commun entre ces termes, c'est que, chaque fois, le capital engendre un « plus ». Plus de production avec le capital technique ; des bénéfices espérés, avec le capital comptable ; un intérêt ou un loyer avec le capital financier. Mais, par eux-mêmes, ni les machines, ni les actions, ni les livrets de caisse d'épargne ne produisent quoi que ce soit. Ce sont les hommes qui produisent quoi que ce soit. Le capital « rapporte », au sens où un chien de chasse rapporte le gibier : il ne crée rien, mais il donne à son propriétaire le droit à une part de ce qu'a créé celui qui s'en est servie. C'est à ce sens que se référait Marx, pour qui le capital désignait moins un objet (machine, somme d'argent, bâtiment) qu'un rapport social : une partie du fruit du labeur de certains aboutit entre les mains de qui possède le capital[4].

Le capitalisme s'appuie sur deux facteurs de production : le capital et le travail, le second faisant fructifier le premier. Pour acquérir les moyens de production, il faut des capitaux, c'est-à-dire des sommes d'argent. Les entreprises doivent investir, c'est-à-dire dépenser pour acquérir des biens de productions qui serviront dans le cycle de production. Quand les entrepreneurs choisissent d'investir, ils devancent la demande, ils l'anticipent : c'est la demande anticipée. Le crédit permet de se procurer ce capital. Mais ces sommes d'argent avancées et investies doivent rapporter : c'est le rôle du profit. Capital et profit se trouvent au cœur du système capitaliste.

> Mais le capitalisme ne peut trouver en lui-même aucune ressource pour fonder des motifs d'engagement et, particulièrement, pour formuler des arguments orientés vers une exigence de justice. Le capitalisme est en effet sans doute la seule, ou au moins la principale, forme historique ordonnatrice de pratiques collectives à être parfaitement détachée de la sphère morale au sens où elle trouve sa finalité en elle-même (l'accumulation du capital comme but en soi) et non par référence, non seulement à un bien commun, mais même aux intérêts d'un être collectif tel que peuple, État, classe

[3] Oscar Bloch, Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 106.
[4] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie, op. cit.*, p. 21.

> sociale. La justification du capitalisme suppose donc la référence à des constructions d'un autre ordre d'où dérivent des exigences tout à fait différentes de celles imposées par la recherche du profit[5].

Si le capitalisme trouve sa finalité en lui-même, il va néanmoins puiser ailleurs, du côté du travail. Cela instaure un certain rapport entre les hommes dans lequel certains d'entre eux ont le pouvoir et les autres qui restent fournissent le labeur. Chacun évolue dans sa sphère, l'une fonctionne uniquement pour elle-même et vient prélever « une partie du labeur » dans l'autre, cette distance – cet espace intermédiaire – instaurant un détachement moral : la sphère du capital ne se sent pas responsable de la sphère du labeur ; elle exige seulement que la sphère du labeur soit efficace, c'est-à-dire rentable.

Le profit comptable d'une entreprise est l'excédent qui apparaît dans le bilan comptable, une fois déduites toutes les charges et les dépenses. Il revient à ceux qui possèdent l'entreprise : le capitaliste repose avant tout sur la propriété privé : « Le profit est un peu le critère de la sélection naturelle des espèces. [6]» C'est par le profit que s'opère la sélection des entreprises, entre celles qui ont su s'adapter et prospérer, et les autres. Le profit économique sert à comparer le rendement d'entreprises similaires et à préciser les opportunités du marché : il est relatif. C'est un outil de mesure[7] pour les actionnaires pour évaluer la véritable performance des entreprises, dans l'univers impitoyable de l'actionnariat. Dans tous les cas, le profit est le moteur du système capitaliste. Il indique si la production de l'entreprise est bien adaptée à la demande et si elle est opportune.

3.1.2 La monnaie, un bien privé et public

L'argent est un instrument économique qui intervient à trois niveaux : comme intermédiaire dans les échanges, comme moyen de mesurer (comme étalon) la valeur des biens ou services et de faire des réserves. Principalement, l'argent est un instrument de paiement qui est utilisé pour acquérir des biens ou services sous la forme d'un échange. Pour cela, il doit se matérialiser, c'est-à-dire prendre la forme d'une marchandise : c'est la monnaie. C'est elle qui peut être l'objet d'une politique. Nous l'utilisons sous la forme de billets ou de pièces de monnaie.

---

[5] Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 58-59.

[6] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie, op. cit*, p. 188.

[7] Le profit économique « mesure l'enrichissement de l'entreprise sur un exercice et tient compte, non seulement du coût de la dette comme le fait le résultat net mais aussi du coût des capitaux propres. Le profit économique mesure d'abord quel a été le taux de rentabilité économique gagné en surplus du coût moyen pondéré du capital. Cet écart est ensuite multiplié par le montant comptable de l'actif économique de début de période pour donner la création de valeur de la période (voir également EVA). Profit économique = Actif économique * (Re - k) où Re est le taux de rentabilité économique comptable après impôt, k est le coût moyen pondéré du capital. », https://www.lesechos.fr/finance-marches/vernimmen/profit-economique-259852. Consulté le 7 juillet 2019.

Dans le système capitaliste, la monnaie joue un rôle essentiel, à la fois technique et symbolique. C'est un objet complexe à définir. Comme les autres marchandises, elle s'achète et se vend : dans cette transaction, le prêteur obtient une rémunération. En ce sens, c'est un bien privé. Mais elle sert aussi de garantie au bon fonctionnement de l'économie et des changes. C'est sa dimension collective et publique. C'est aussi un bien social et symbolique : « Il y a donc dans la monnaie quelque chose d'essentiel au-delà de ses fonctions habituelles, qui ne sont qu'une abstraction : la signification globale qu'elle revêt dans une société qui se reproduit. »[8]. La monnaie doit être reconnue et acceptée par ceux qui composent la société pour fonctionner.

> L'argent n'a pas d'odeur : rien ne ressemble plus à un euro qu'un autre euro. La monnaie c'est le pouvoir masqué, voilé. Lorsque le touriste occidental achète à bon compte le bijou fabriqué par l'artisan marocain, le rapport d'exploitation n'est pas visible ; en apparence, l'échange est égal, il a payé le prix. Mais en fait, derrière l'échange monétaire, se cachent des rapports de force qui, s'ils s'exprimaient crûment, rendraient la situation explosive. La monnaie sert à l'établissement d'un certain type de rapports sociaux. Elle n'est pas seulement un instrument technique. Elle est un instrument politique[9].

Les politiques monétaires des différentes zones sont menées par les banques centrales. Indépendantes, ce ont elles qui régulent la quantité d'argent nécessaire pour que l'économie fonctionne. Les banquiers achètent de l'argent (moins cher) qu'ils vendent plus cher. Cela se fait à trois niveaux : celui des dépôts à la banque, celui échanges entre banques ou auprès de la banque centrale. Pour l'euro, c'est la Banque Centrale Européenne (la B.C.E.), à Francfort, qui est aux manettes. Elle dispose d'outils pour agir, en particulier le taux directeur. La B.C.E. prête de l'argent aux banques à un certain coût, qui se répercute sur le coût de l'argent prêté par les banques. Depuis la crise de 2008, les taux d'intérêt étant très bas, d'autres outils ont été mis en place pour expliquer la situation : c'est la *forward guidance*. Depuis 2013, la B.C.E. donne des informations sur sa politique monétaire. Elle anticipe les taux à venir et permet aux acteurs de l'économie d'agir en fonction de cette situation, en particulier pour ceux qui vont devoir emprunter ou vendre de l'argent[10].

Un crédit est une avance d'argent, qu'il faudra rembourser, augmentée des intérêts. Crédit et épargne n'ont pas la même temporalité. Le crédit permet une dépense immédiate tandis que l'épargne retarde la dépense. Il concerne deux parties, le créancier et le débiteur. Au moment de la dépense, cette avance d'argent devient une dette qu'il faut rembourser. Le créancier met donc à disposition une somme d'argent pour laquelle il obtiendra une rémunération. Le mécanisme de crédit décrit le moment où l'argent produit de l'argent : il se trouve au centre du capitalisme. Les entreprises ont besoin de sommes souvent importantes qu'elles peuvent trouver en

---

[8] Stéphane Breton, « Monnaie et économie des personnes », *L'Homme*, n°162, avril/juin 2002, p. 15.

[9] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie, op. cit.*, p. 184-185.

[10] Pour augmenter la masse monétaire, les banques centrales peuvent utiliser un dernier outils : le *quantitative easing*, pour inciter les banques à donner des crédits.

dehors des banques, à travers une levée de fonds et des investisseurs extérieurs. Pour les plus grandes entreprises, une introduction en bourse, avec la cotation de titres de capital, est une opération financière qui peut permettre une augmentation de capital.
Pour nos sociétés occidentales, la monnaie est donc « un agent économique qui acquiert grâce à elle des marchandises sur un marché. »[11]. Elle s'inscrit dans l'échange, dans « l'économie des choses »[12].

3.1.3 La financiarisation du monde

La finance, « c'est la science de la gestion des patrimoines individuels, des patrimoines d'entreprise et des deniers publics.[13] » Elle dispose d'un ensemble d'outils pour analyser, en termes financiers, toutes les organisations qui composent l'économie et pour optimiser leurs décisions, c'est-à-dire pour augmenter leur richesse. Avec la mondialisation, les mouvements en capitaux se sont intensifiés. La finance a quitté en partie l'économie réelle pour fonctionner en autonomie, dans un système beaucoup plus rentable. La richesse va vers les actifs financiers, non vers les actifs réels. Le marché anticipe la chute des actions et prend des décisions qui malmène les entreprises réelles.
C'est ainsi que le métier de *traders* – ceux qui opèrent sur les marchés financiers – se retrouve sur le devant de la scène économique : lorsque les bonus sont versés, les boutiques de luxe ou les constructeurs automobiles haut de gamme, à New York ou à Londres, voient leur vente augmenter. Le *trading* repose aujourd'hui sur des modèles mathématiques. C'est le « *High Frequency trading* » (le « *Trading* haute fréquence ») : ce sont des ordinateurs et leurs algorithmes qui donnent des ordres sur les marchés (environ 60% des ordres sont donnés par des machines). C'est ainsi que la spéculation (sur laquelle nous reviendrons), renforcée par l'informatique, opère en parallèle de l'économie réelle pour générer des milliards. Il existe un jour particulier dans l'année, celui du dépassement de la finance, quand les entreprises distribuent plus de dividendes qu'elles n'ont reçu de financement boursier, c'est-à-dire quand les investissements dans l'économie réelle ne sont plus les préoccupations de la finance.

> L'important pour un spéculateur, c'est de ne pas rester « collé », c'est-à-dire de ne pas conserver le contrat conclu trop longtemps, de le dénouer vite. Et de le revendre. À qui ? À un deuxième spéculateur. Qui, lui-même, le revendra le surlendemain, voire l'après-midi même. Et ainsi de suite, si bien que le contrat initial conclu peut deux cents fois de main en six mois.
> Absurde ? Non : en se refilant ainsi la patate chaude, chacun des spéculateurs limite ses risques. Ils le saucissonnent ou, si l'on préfère, ils le mutualisent : chacun, en moyenne, porte un deux-centièmes du risque (si le contrat a changé deux cents fois de main). Ce qui, pour un spéculateur isolé,

[11] Stéphane Breton, « Monnaie et économie des personnes », *L'Homme*, 162, avril/juin 2002, p. 13.
[12] Cette économie se distingue de « l'économie des personnes (dans laquelle on se contente de remplacer les personnes une sorte de mécanisme de subrogation symbolique. » Voir à ce sujet, Stéphane Breton, *Idem*, p. 13-26.
[13] https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/finance/33799. Consulté le 6 juin 2019.

> pouvait être un risque lourd – devient, grâce à ce jeu incessant d'achats et de ventes à terme, beaucoup plus léger[14].

La financiarisation du monde est ce réseau extrêmement mobile d'achats et de ventes, tissé par la finance. La souplesse des marchés et la capacité d'adaptation des acteurs de la finance sont mises en avant comme garantie du système. Nous verrons avec la crise de 2008 que le système, avec les bulles spéculatives, est en fait plutôt instable.

3.2 La dimension visible de la monnaie

3.2.1 L'argent comme motif

L'"argent liquide" et "espèces" désignent de l'argent immédiatement disponible, pièces de monnaie ou billets de banque. Parmi tous les billets qui circulent, un continue d'occuper une place inégalable : le billet d'un dollar, le fameux billet vert, avec le S barré, le signe du dollar. Le nom "dollar" provient du nom d'une autre monnaie le "thaler". Monnaie utilisée dans plusieurs pays dont le Canada ou l'Australie, le dollar représente avant tout les États-Unis, c'est-à-dire la première puissance du monde, le pays de la liberté d'entreprendre, du culte du *self made man* (celui qui a réussi et a fait fortune, en partant de rien et grâce à son mérite) et des réussites entrepreneuriales exceptionnelles. En effet, les marques les plus puissantes, et les plus connues, sont américaines : Apple, Google, Amazon, Microsoft, Coca-Cola, Facebook, McDonald's, Intel, IBM, Disney, Cisco, General Electric, Nike et Malboro dominent le marché, même si Samsung, Toyota, China Mobile, Vodafone, Mercedes et BMW disposent aussi d'une forte reconnaissance. Néanmoins, Nike ou Coca-Cola possèdent un imaginaire de marque difficilement égalable et qui agit sans discontinuité sur les consommateurs : il suffit de voir la récurrence du logo Nike dans les coupes de cheveux chez les jeunes garçons.

La valeur de plusieurs de ces entreprises dépasse le produit intérieur brut de nombreux pays. C'est ainsi que des entreprises ont pu devenir aussi puissantes que les États : Amazon et Apple ont momentanément dépassé les 1 000 milliards de dollars de capitalisation boursière, au-delà du niveau des Pays-Bas, par exemple. Cette concentration capitalistique dessine une nouvelle carte des pouvoirs car les États ont une contrainte morale (ils ont des responsabilités et sont plus contraints) quand les entreprises doivent – seulement – contenter leurs actionnaires. C'est ainsi que les États-Unis demeurent le pays des entreprises puissantes et font rêver les jeunesses du monde entier.

Concernant l'Euro, un billet de banque a coûté quelques centimes à sa fabrication et occupe une petite surface, laquelle évolue symboliquement selon la valeur du billet. La coupure de 5 euros mesure 6,2 cm par 12 cm, la coupure de 10 euros est plus grande et cet agrandissement est valable jusqu'à la coupure de 500 euros qui mesure 8,2 cm par 16 cm. La coupure de 5 euros est faite pour être pliée dans le porte-

[14] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie, op. cit*, p. 283.

monnaie, quand la coupure de 500 euros en impose par sa taille et sera rangée dans l'ouverture supérieure du portefeuille.

3.2.1.1 Les accumulations de Warhol ou le séduisant dollar

Sur un fond blanc ont été reproduits neuf S barrés – le signe du dollar. Les couleurs sont vives (Fig. 2). Sur une autre sérigraphie, le fond est marron, les S barrés se sont multipliés, ils sont vingt (Fig. 3). Il existe d'autres versions dans lesquelles les couleurs changent (le fond peut être vert, par exemple). C'est Warhol lui-même qui a dessiné le symbole du dollar. La série d'Andy Warhol avec le dollar est une mise en abyme de la reproduction et de l'accumulation : le S barré est un symbole mondialement connu, immédiatement reconnaissable, et maintes fois reproduits ; par la sérigraphie et la présentation du même reproduit, l'œuvre est aussitôt associée à Warhol, qui s'approprie ainsi le S barré. Par la sérigraphie et l'accumulation, Warhol joue sur le statut du dollar, à la fois motif symbolique et marchandise comme une autre – comme une soupe Campbells ? Le dollar est-il avant tout une image, qui représenterait la société d'abondance américaine ? Le dollar pour tout acheter ? De plus, la sérigraphie s'apparente à la planche à billets : à sa façon, Warhol fait tourner la planche à billets et reproduit le mécanisme de création de monnaie par une banque centrale. Une sérigraphie de 1962, *80 two dollar bills (front and rear)*, reproduit d'ailleurs le billet vert (Fig. 4). Et le S barré n'apparaît pas toujours sous forme multiple. En 1981, Warhol réalise des sérigraphies représentant un seul signe du dollar, *Dollar Sign*, dessiné par lui-même : les éclaboussures d'encre ont été conservées. Sur un fond blanc, l'artiste décline différentes couleurs (Fig. 5). Hommage au dollar et à son pouvoir, et à travers lui, hommage aux États-Unis et au capitalisme ? Critique de la société de consommation ? Warhol joue sur les deux tableaux : cette ambiguïté traverse son œuvre. L'artiste américain aime les formules qui marquent : « *Making money is art. And working is art. And good business is the best art* [15]» pouvait-il revendiquer. Par sa capacité d'anticipation, son sens de l'actualité et la reproductibilité de la sérigraphie, Warhol reste un des artistes contemporains les plus importants parce que représentatif de son époque, médiatique et abondante.

3.2.1.2 La stratégie de détournement

3.2.1.2.1 « Les sept mercenaires » ou la stratégie de détournement de Philippe Pétremant

Les portraits sont étranges, sorte de cadavres exquis à partir de différents billets de banque (Fig. 6 et 7). Les billets de banque, ainsi pliés et assemblés, sont photographiés, puis tirés dans un grand format (80 cm x 100 cm)

Sur l'un d'entre eux, nous reconnaissons une partie de la reine d'Angleterre ; Mao Zedong est le « grincheux » et Saddam Hussein « le dormeur ». Les sept mercenaires, ou les sept puissants, sont croisés entre eux et dessinent une carte du pouvoir, voire de la violence. Sur la plupart des billets et des pièces apparaissent des

[15] Gagner de l'argent, c'est de l'art. Et travailler, c'est de l'art. Et les bonnes affaires sont le meilleur art. (Traduction personnelle).

personnalités. C'est ainsi que la reine d'Angleterre, Elizabeth II apparaît sur de nombreux billets émanant de pays liés à l'ancien Empire britannique et au Royaume-Uni. Cette récurrence raconte le réseau que représentait l'Empire britannique. Aujourd'hui encore, les billets fonctionnent comme des traces de la puissance britannique. Pour le dollar, les différents billets montre le visage de ceux qui ont fait les États-Unis comme George Washington, Thomas Jefferson, Abraham Lincoln ou Benjamin Franklin. En revanche, là où le franc affichait Berlioz, Eiffel, Pasteur, Quentin de la Tour, Racine, Saint-Exupéry ou Voltaire, l'euro ne s'incarne dans aucun personnage : qui choisir, en effet, pour faire l'unanimité ?
Cette association argent / politique se trouve au cœur du pouvoir – il ne manque que les patrons des grandes entreprises qui pourraient, eux aussi, apparaître sur les billets. En même temps, le procédé d'hybridation utilisé par l'artiste rend les personnages grotesques et révèle la vanité de ces personnalités qui gouvernent (ou ont gouverné) de grands pays. En devenant « Timide », « Atchoum » ou « Dormeur », Philippe Pétremant les fait tomber de leur piédestal. Il les ramène au niveau des autres mortels.

3.2.1.2.2 Les circuits idéologiques de Cildo Meireles.

Un autre artiste détourne la monnaie, c'est Cildo Meireles. Là où Pétremant utilisait le montage, le détournement, avec Meireles, s'établit sur un autre registre, celui du message transporté par le billet de banque. Car le billet est fait pour circuler, pour passer de main en main : de ce fait, il est un support particulièrement efficace pour transmettre des messages. L'artiste reproduit des billets de banque sur lesquels des slogans subversifs, comme « Élections libres » ou « Qui a tué Herzog ? », journaliste et universitaire brésilien, tué en 1975 par la police brésilienne), sont imprimés à l'encre (Fig. 8). Il utilise le circuit du billet pour faire circuler le message.

3.2.1.3 Un monde de probabilités : la pièce de Claude Closky

Un coup de des jamais n'abolira le hasard écrivait Stéphane Mallarmé en 1897. Jouer à *Pile ou face* avec Claude Closky n'aidera pas au choix (Fig. 9). Jouer à pile ou face, c'est deviner quelle face de la pièce va se mettre au dessus, après le lancer, lorsque la pièce s'immobilisera. C'est s'en remettre à la probabilité pour choisir. Or les deux faces de la pièce de l'artiste se ressemblent : elles montrent chacune un des deux hémisphères du globe terrestre et portent l'indication « pile ou face ».
Lorsque nous jetons la pièce en l'air, tout en tournoyant, elle suit une trajectoire pour retomber sur la main : ce mouvement porte, le temps de quelques secondes, le pari et l'incertitude. L'œuvre de Claude Closky représente notre monde actuel financiarisé, caractérisé par ce « ce jeu incessant d'achats et de ventes à terme », à la fois incertain et instable, mais guidé par les experts, dans une seule direction : celui des échanges mondialisés au sein du « village-monde ».

3.2.1.4 « Le cinéma d'exposition [16]» de Suzanne Lafont

L'Argent est un polyptique de Suzanne Lafont comportant six images en noir-et-blanc : quatre images sont horizontales, deux sont verticales et viennent rompre le récit, les yeux sont dans le noir. Les visages sont sombres, absorbés, ancrés vers le bas. Un billet plié en deux ou en quatre circule de main en main. C'est lui qui sert de fil conducteur, nous le suivons d'une image à l'autre, créant une amorce de récit – de séquence (Fig. 10).

> Mais nous sommes modernes. Nous disons « non » à la croyance, et nous savons que les histoires ne sont pas vraies. Nous modernes, ne pouvons-nous continuer de croire ?
> De croire, par exemple, à un monde qui ne connaît pas le monde des histoires *comme à une histoire* ?
> Est-ce que nous ne pouvons pas dire « non » au « non » en narrant « non » ?
> Les personnages de *L'Argent* sont aveuglés par une ombre qui repousse leurs yeux loin du monde, quelque part au fond de la conscience, dans la nuit du sujet, très loin de la vision. L'argent, équivalent général, résorbe le monde en un signe unique, et requiert, de même, le geste unique et sans emphase qui fait circuler de la main à la main. L'argent participe de la déthéâtralisation moderne du monde.
> Mais ces personnages sont précisément représentés dans des postures d'acteurs, placés devant un mur comparable au mur de la scène grecque, ils incarnent l'action de la modernité.
> Ces images sont une fabulation de la tragédie moderne. C'est pourquoi la main, dans un geste qui confine à la magie, conduit théâtralement l'argent vers la vision[17].

La densité du noir-et-blanc, la posture des corps, les gros plans sur les mains tenant le billet et l'inexpressivité des visages – les personnages prennent ce billet avec désintérêt, presque comme des automates – donnent un effet de ralenti, de lenteur et de lourdeur. En fait, il ne se passe rien de sensible entre ces personnages, qui se trouvent statufiés par cette sensation de ralentissement. Nous ressentons une impression d'opacité. L'échange d'argent n'apporte rien. Au contraire, il ne facilite pas le monde, il le tire vers le bas, le noircit. Il rend le monde monotone et gris, lequel a été rassemblé dans un seul plan, sans profondeur. Il nous rend profane, pour reprendre Bataille. Le sacré a disparu et avec lui, la transcendance. L'argent, dans son mécanisme de résorption du monde, appauvrit notre humanité : tout est ramené au premier plan de l'échange marchand.

3.2.2 « L'œil cartographique [18]» de Marine Semeria et de Martha Caradec

500 euros, soit 50 000 pièces de 1 centime d'euro formant un grand tapis rectangulaire au sol, est une installation de Marine Semeria (Fig. 11 et 12). La surface de la coupure de 500 euros a été augmentée de 2925 % (l'installation

[16] Expression empruntée à Jean-François Chevrier, *Suzanne Lafont*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1991, p. 14.
[17] Propos de Suzanne Lafont, *Idem*, p. 39.
[18] Expression empruntée à Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

respectant les proportions du billet). Ici, la valeur du billet est vraiment matérialisée par la quantité de pièces : la surface représente la valeur.

Une carte est une représentation visuelle du monde (ou d'une partie du monde) : elle est plate, déformée (puisque la terre est ronde), réduite (rôle de l'échelle) et synthétique (elle contient un nombre réduit d'informations). À partir de la carte, nous pouvons reconstituer l'essentiel de l'espace représenté : une carte, c'est dire le plus d'espace avec le moins de surface. Le billet de 500 euros est comme une carte, il synthétise la valeur de 500 euros, quand l'installation de Marine Semeria, en est la forme agrandie, à l'échelle, reportant 50 000 fois la plus petite unité, le centime d'euro. Avec Semeria, l'argent est envahissant, il revendique sa place et son espace.

Avec la série « Blanchiment » (2016), l'artiste a blanchi littéralement les sept billets de banque en euros, ne laissant plus qu'apparaître les bandes holographiques servant d'authentification. Elle passe ensuite par la sérigraphie pour les reproduire et les agrandir en 30 cm par 40 cm. Le blanchiment a pour effet d'effacer une grande partie du billet, se jouant e la véritable fonction du blanchiment d'argent : faire revenir de l'argent provenant d'actions illégales (argent sale ou finance noire) dans le circuit légal, le faire réapparaître. De nouveau, elle joue sur l'agrandissement et les rapports d'échelle pour parler du monde aujourd'hui : « Révélant ainsi, par le blanchiment (en sérigraphie), les deux faces de la monnaie : l'une sombre, les transferts de fonds dans les paradis fiscaux par les criminels en col blanc, l'autre éclairante et poétique, un moyen d'échange dont le pouvoir de création pourrait être socialisé. [19]»

L'artiste s'intéresse aussi aux jeux d'argent. Avec *Roulette* (2018), elle propose des tables de jeux dans lesquels le joueur est prisonnier du circuit imposé. Sur l'une d'elles, nous circulons du travail à la monnaie puis au remboursement (et intérêts), à la dette, au crédit bancaire, jusqu'à la valeur, sans pouvoir sortir de ce schéma. Sur une autre, la fameuse austérité trône en rouge et les cases décrivent une société qui se privatise, où l'argent et la finance gouvernent. Là aussi, le joueur tourne en rond, pris dans le discours économique déclinant toujours les mêmes valeurs et les mêmes menaces, mettant en avant certaines personnalités politiques françaises[20]. Ces deux tables de jeux sont comme des cartes de notre société capitaliste centrée sur le travail – des « plans-transferts ».

> Même si toute peinture présuppose une immanence captant l'infini, l'effet cartographique de l'art dépendra d'un jeu de plans faisant intervenir des mécanismes de projection et de transposition. Comme dans la géométrie projective, les anamorphoses ou les « va-et-vient » d'images métonymiques et incrustées, la surface renvoie à ce que je propose d'appeler un plan-transfert, grâce à sa forme cadrante et à son effet de double et réflexivité. On comprend alors que la crise de la "pureté" moderniste et avant-gardiste ait pu donner naissance à tout un cartorama, où la question du plan-transfert se transforme en fil d'Ariane de "l'ultramoderne"[21].

[19] http://marinesemeria.fr/files/semeria_marine_2019.pdf

[20] http://marinesemeria.fr/files/semeria_marine_2019.pdf

[21] Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art, op.cit.*, p. 67.

Dans son ouvrage, Christine Buci-Gluckmann analyse les modes de représentation. La représentation peut s'établir sur un lien de ressemblance, comme dans un miroir (Narcisse) ; c'est « la fenêtre ouverte sur le monde d'Alberti [22]». Un autre mode passe par l'abstraction, c'est « l'œil cartographique », c'est Icare regardant de très haut et opérant un condensé du monde. Une carte, c'est un modèle d'abstraction du monde.

> Avec Bruegel et bien avant « l'appel de la cartographie » propre à la peinture hollandaise, l'œil-monde devient *œil cartographique* du monde. Un même regard éloigné, une même vue englobante du tout (villes, états et univers), un même souci du détail infime, visible et lisible : la carte ne fera que précipiter sur un plan le regard icarien. Grâce à son espace de projection, qui remonte aux premiers cartographes hellènes de Milet qui ont traduit la sphère en plan, la carte mobilise une relation tout à fait spécifique entre le visible-lisible de l'image et l'invisible d'un monde existant et pourtant absent[23].

Entre le figuratif et l'abstrait, la carte est une représentation virtuelle du monde, dans un rapport de correspondance et de condensé à celui-ci[24]. L'œil cartographique est un espace de projection dans lequel « l'invisible » est ramené dans le « visible-lisible » ; par correspondance, le réel est projeté et feuilleté, c'est-à-dire dilaté et reconstitué.

La carte est un objet récurrent dans la pratique artistique de Marta Caradec, qui lui permet de décrire l'organisation géopolitique de notre monde, en particulier à travers la question des réfugiés et de l'argent.

« Mer de billet » est une série de 12 miniatures rondes : elles mesurent 20 cm (Fig. 13 et 14). L'artiste utilise une technique mixte : l'œuf comme liant et un billet en euros réduit en morceaux microscopiques comme matériau à coller. Le résultat produit une image entre le figuratif et l'abstrait. Nous reconnaissons la mer et le ciel, avec l'horizon. La présence des billets, toutefois, nous trouble. En tant que matériau, nous imaginons l'artiste fabriquant des lamelles à partir d'un vrai billet, c'est-à-dire détruisant un objet qui a une valeur monétaire et qui aurait permis d'acheter quelque chose[25]. Ensuite, la présence des billets vient polluer un paysage recherché pour sa beauté et sa grandeur : le paysage maritime, objet pictural et photographique. Enfin, la forme "mappemonde" désigne le monde dans sa globalité – un monde ici tripartite : le ciel, la mer et l'argent. La série évoque le rôle omniprésent de l'argent, devenu aussi puissant et aussi essentiel que le ciel et la mer. L'argent est le monde.

Une autre proposition de Marta Caradec nous permet de faire le lien avec la finance, la face caché de l'argent (Fig. 15). Sur les pages de journaux de la Bourse, elle a entouré tous les 0 et les O. Joue-t-elle à l'experte, capable d'analyser les données boursières ? Ou dans un geste ironique, elle utilise des matériaux pauvres, une page

---

[22] *Idem*, p. 20.

[23] *Idem,* p. 21.

[24] Une correspondance est un « Rapport logique entre un terme donné (V. Antécédent) et un ou plusieurs termes (V. Conséquent) déterminés par le premier. » *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 397. Condensé signifie : « Qui contient beaucoup de matière sous un petit volume. », *Idem*, p. 360

[25] L'artiste se fournit au près de la Banque de France, pour récupérer des billets détruits.

de journal et un stylo, pour évoquer la bourse et la puissance financière ? Quoi qu'il en soit, l'univers boursier semble réserver aux experts. Mais le sont-ils vraiment ?

3.3 La dimension invisible de la monnaie

3.3.1 L'argent, c'est le pouvoir

L'argent ne garantit pas le bonheur, mais sans argent, c'est-à-dire plongés dans un quotidien où il faut compter en permanence, il semble difficile de vivre légèrement – de profiter de la vie. Dans notre société de l'abondance, l'argent est l'élément essentiel et se trouve ainsi au centre de nos vies. Qui ne fait pas le rêve de gagner au loto ? En France, il y a 5 millions de joueurs réguliers, qui espèrent gagner la cagnotte.

L'argent est associé aux puissants. La monnaie dessine une carte du pouvoir, un réseau invisible maillé par les échanges financiers et par ceux qui détiennent les capitaux dont une partie agit dans l'économie réelle, et l'autre partie est mise à l'abri dans des paradis fiscaux.

> En réalité, ce n'est pas l'économie de marché qui a inventé la monnaie, mais la monnaie qui participe au fondement de la société. Avec l'intelligence, l'homme a rompu la règle de base du règne animal : celui qui détient le pouvoir n'est plus le plus fort, c'est le plus malin. Du même coup, chacun peut espérer un jour devenir chef à son tour. Dès lors, les portes de la violence sont ouvertes : le sacré, les rites, le roi – être sacré par excellence – vont permettre aux sociétés humaines d'éviter le pire, en canalisant cette violence latente, en fixant des règles strictes. Mais le désir de devenir chef, de s'approprier les bines et le pouvoir de l'autre, ce désir demeure. La monnaie a permis de dériver ce désir d'appropriation vers un bien en apparence inutile, qui ne sert qu'à l'échange. Posséder des pièces frappées à l'effigie du souverain, sans violence. Souverain sur les choses, mais aussi sur les hommes et leur production. La monnaie est donc à la fois le substitut à la guerre et le moteur de l'« aventure économique », comme l'appelle Jean-Marie Albertini : produire pour produire, dans le seul but d'assouvir un désir sans fin, sans limite. [26]»

« Substitut à la guerre et le moteur de l'aventure économique ? » La recherche du profit, coûte que coûte, s'incarne dans une expression qui fait la synthèse : la « guerre économique[27] ».

---

[26] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie, op. cit.*, p. 185.

[27] « Au début des années 1990, B. Esambert a été l'un des tout premiers auteurs à souligner que nous vivions désormais dans un état de guerre économique mondiale [Esambert, 1991]. Celui-ci impose à chaque nation de créer des emplois chez elle et à chercher coûte que coûte à capter des revenus croissants au détriment des autres. La guerre économique est présentée par Esambert comme une guerre d'un genre nouveau. Les entreprises en sont les armées et les chômeurs les victimes. Dans cette forme nouvelle d'expression de la rivalité, l'objectif de conquête des marchés s'est substitué à celui de conquête des territoires. Désormais, ce ne sont plus les stocks d'armements et les idéologies qui jouent un rôle déterminant, mais la lutte pour l'accroissement des parts de marchés extérieurs et la progression au sein de la

La prospérité capitaliste n'a pas pour vocation de faciliter la vie et de construire une société apaisée par une répartition équitable des richesses. Dans le système capitalisme, les entreprises sont des agents économiques dont le but est avant tout le profit. Dans un autre système, dans un autre modèle, nous pourrions imaginer que les entreprises pourraient endosser d'autres rôles : avoir une fonction sociale – une fonction de lien – ou une fonction politique – participer à l'aménagement du territoire. Mais aujourd'hui, dans le réseau mondialisé marchand, dans la lutte de pouvoir des États-phares comme les Etats-Unis ou la Chine, c'est la lutte des places qui domine.

S'étonnant du destin d'ENRON, une des plus grosses capitalisations boursières américaines, qui a fait faillite en 2001, Bernard Maris décrit une organisation, dans laquelle les puissants s'auto-protègent et qui comprend sept familles[28] : « Ces sept sont l'élite capitaliste, ou les « marchés [29]». Il y a « les patrons », « les analystes financiers ou la voix de son maître », « Les experts comptables ou la construction de l'opacité », « les banques d'affaires au cœur de la mondialisation », « les agences de notation », « la presse entretient le secret des affaires » et « les hommes politiques et les autorités de tutelle ». Chacune des familles est liée à une autre. Par exemple, les analystes des agences de notation sont payés par les entreprises qu'ils doivent noter. Ce sont les experts évoqués par Barbara Stiegler, ceux qui élaborent les outils économiques, qui les contrôlent et surtout, ceux qui élaborent les discours permettant de donner une justification à tous ces mécanismes économiques « naturels ». Dans cette organisation, la finance occupe une place particulière parce qu'elle est la source de revenus colossaux tout en étant à l'origine de la situation instable qui s'est installée dans nos économies.

La finance, nous l'avons dit, se trouve au cœur de notre système économique. Elle prend la forme de la spéculation qui est l'excitation liée au risque. C'est ainsi que les grands patrons (ou les grandes capitalisations) et les financiers sont devenus les maîtres du monde. La bourse apparaît comme le temple de cette organisation.

> Enfin, la restructuration du capitalisme au cours des deux dernières décennies, dont nous avons vu qu'elle s'était faite autour des marchés financiers et des mouvements de fusions-acquisitions des multinationales dans un contexte de politiques gouvernementales favorables en matière fiscale, sociale et salariale, s'est accompagnée également d'importantes incitations à accroître la flexibilisation du travail. […]. Le capitalisme

---

hiérarchie mondiale. Selon Esambert, les origines de la guerre économique dans son acception moderne remontent au début des années 1960. » Eric Bosserelle, « La Guerre économique, forme moderne de la guerre ? », *Revue française de socio-économie*, n°8, 2001/2, p.167-186. https://www.cairn.info/revue-francaise-de-socio-economie-2011-2-page-167.htm. Consulté le 6 juin 2019.

[28] Bernard Maris, *Antimanuel d'économie*, Paris, éditions Bréal, 2003. « ENRON », p. 184-201.

[29] *Idem*, p. 188.

> mondial, entendu comme la possibilité de faire fructifier son capital par l'investissement économique ou le placement économique, se porte bien.[30]

Pour les artistes, il s'agit de donner une forme à l'immatérialité de la finance et au pouvoir financier. Ils peuvent s'appuyer sur des lieux qui incarnent le pouvoir ou utiliser des éléments visibles des réseaux informatiques. Ils peuvent aussi employer une stratégie du détour, celle du grand projet ou utiliser la forme de l'installation pour plonger le visiteur dans un environnement polymorphe.

3.3.2 La bourse, lieu de pouvoir

New York Stock exchange est une des premières photographies d'Andreas Gursky sur un sujet lié à notre monde contemporain (Fig. 16). La forme-tableau, c'est-à-dire la composition extrêmement travaillée et le grand format final du tirage, s'accorde avec le sujet : la Bourse de New York, au sein de la première économie mondiale. La vue surplombante, le dense remplissage de l'espace – il y a une saturation de l'espace, la présence les traders – bien qu'ils aient l'air quasiment abstraits – les écrans d'ordinateurs et la présence de couleurs ondulantes transmettent une impression d'intensité et de vitesse. Les détritus au sol et l'impossibilité à cerner ce qui se passe semblent chaotiques : la scène nous échappe. Andreas Gursky nous livre l'agitation des salles de la bourse, semblable à une ruche, mais ne peut pas nous révéler toute la complexité des ordres donnés, durant l'ouverture de la bourse. Nous restons suspendus en hauteur, à distance de cette activité qui nous échappe. *New York Stock exchange* retient notre attention car elle semble s'accorder l'état d'esprit de la spéculation : l'excitation liée au risque.

Tokyo Stock Exchange est différente (Fig. 17). L'espace est moins saturé et l'ambiance générale est plus calme. Nous sommes à Tokyo, dans une autre culture, et les comportements semblent plus contrôlés. C'est renforcé par la dominante bicolore blanc/noir. Gursky a conservé la forme-tableau, le point de vue surplombant, comme si nous suivions les images d'un drone qui survolerait au ralenti la bourse de Tokyo.

Le photographe allemand a réalisé de nombreuses images sur la bourse[31], lesquelles, selon le lieu, traduisent de façon différente (à Hong Kong, avec le diptyque *Hong Kong, Stock Exchange*, tout est parfaitement aligné, rien ne traîne au sol) cette intense activité financière. Dans tous les cas, les images racontent des espaces denses et organisés, et portent sur la face excitante de la Bourse. La forme-tableau, par sa dimension, est comme en excès. Le tirage même des images nécessite des machines en grande largeur.

Marie Reinert, avec sa boussole, montre une autre facette, un autre monde financier, avançant en réalité au hasard, à tâtons, et heurtant des portes ou des murs. Non

[30] Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, *op.cit.*, p. 21. Les deux sociologues évoquent les années 1980 et 1990, au moment où Margaret Thatcher est premier ministre du Royaume-Uni (de mai 1979 à novembre 1990) et Ronald Reagan, président des États-Unis, de janvier 1981 à janvier 1989.

[31] Elles sont disponibles sur le site de l'artiste : https://www.andreasgursky.com/en/works

seulement la bourse est incertaine et en partie imprévisible, mais elle aussi est autophagique.

> Plus intéressant encore est le terme « 100 000 analphabètes [32]». Soyons un peu plus généreux et traduisons par 100000aveugles, perdus au milieu de la foule. Minc ne dit pas autre chose que « le marché fonctionne sur soi, en boucle. » J'achète parce que Dupont achète. Lequel achète parce qu'il a passé un coup de fil à Durant. Or Durant venait de me passer un coup de fil et je lui disais que sans doute j'achèterais en fonction de ce que ferait Dupont… Ce bouclage du marché crée des « prophéties autoréalisatrices », phénomène merveilleux analysés par les économistes et qui créent les bulles boursières en fonction d'événements totalement anodins au départ, la déclaration d'un homme politique, l'absence de déclaration d'un autre, l'inquiétude, l'angoisse. Je fais ce que tu fais. Effet de miroir, phénomènes spéculaires, spéculation. « Les miroirs sont les objets qui réfléchissent le plus », disait à juste titre Cocteau. Plus que les spéculateurs sans doute[33].

Ce que Bernard Maris pointe dans ses écrits, c'est cette autosuffisance des économistes et du monde de l'économie en général. La bourse incarne parfaitement l'omniscience de l'économie et une forme d'indifférence du monde financiarisé à l'égard du monde réel.

> Mais restent tous les licenciements économiques qui ne font pas l'objet d'un plan social et les licenciements individuels dont le nombre s'est considérablement accru ces dernières années et qui semblent s'être développées concomitamment à la diffusion des nouvelles formes de management par objectifs (notamment avec des obligations de résultat plus contraignante) et constituer, pour partie, un moyen de réduire les effectifs et de recomposer la main-d'œuvre moins visible, plus indolore et plus sélectif que les licenciements économiques. On sait aussi que ces dernières années se sont développés des licenciements dits « boursiers » qui ne répondaient pas une baisse d'activité impossible à contrer mais à une volonté d'améliorer la compétitivité de l'entreprise. La réduction d'effectifs est devenue un moyen préventif de soigner sa compétitivité et de plaire au marché[34].

Les emplois et les salaires servent de levier pour satisfaire les actionnaires. Les licenciements boursiers traduisent la séparation entre l'économie réelle et la financiarisation du monde. Si l'objectif premier d'une entreprise est de libérer du profit pour prospérer, est-ce que ce but doit être poursuivi sans tenir compte de la main d'œuvre qui anime l'entreprise – qui la fait exister ? Diriger une firme devrait savoir intégrer tous les niveaux qui la composent : de l'échelle des salariés, où conserver son emploi est essentiel, socialement et financièrement, jusqu'à l'échelle du conseil d'administration, où les effectifs représentent un nombre dépersonnalisé et servent de levier pour « plaire au marché ».

[32] Bernard Maris cite Alain Minc (*Le Débat*, mai 1995).
[33] Bernard Maris, *Antimanuel d'économie, op. cit,* p. 251.
[34] Dominique Méda, *Le Travail, op. cit*, p. 63.

3.3.3 Autres lieux de pouvoir : la banque, le conseil d'administration

Le capitalisme mondial se porte bien : c'est le règne des multinationales et des villes globales, là où se trouvent les sièges sociaux des grandes entreprises. Là où se joue le pouvoir.

> Mais, me demanderez-vous, pourquoi vos deux derniers chapitres sont-ils consacrés à la monnaie et aux villes ? […]. La vérité, c'est que monnaies et villes plongent à la fois dans la quotidienneté immémorable et dans la modernité la plus récente. La monnaie est une très vieille invention, si j'entends par là tout moyen qui accélère l'échange. Et, sans échange, pas de société. Quant aux villes, elles existent dès la Préhistoire. Ce sont là des structures multiséculaires de la vie la plus ordinaire. Mais ce sont aussi des multiplicateurs, capables de s'adapter au changement, de l'aider puissamment. On pourrait dire que les villes, que la monnaie ont fabriqué la modernité, mais aussi, selon la règle de réciprocité chère à Georges Gurvitch, que la modernité, la masse en mouvement de la vie des hommes, a poussé en avant l'expansion de la monnaie, a construit la tyrannie grandissante des villes. Villes et monnaies sont à la fois des moteurs et des indicateurs ; elles provoquent, elles signalent le changement. Elles en sont aussi la conséquence[35].

Dans son texte, nous l'avons vu, Cynthia Ghorra-Gobin, cherche à distinguer la ville mondiale et la ville globale, en particulier tel que la géographe américaine Saskia Sassen la conceptualise[36]. La ville globale centralise les opérations économiques. Les sièges sociaux des grandes entreprises sont la partie visible de « la centralisation de ces opérations dans quelques villes localisées ». C'est là où il y a les sièges sociaux que se trouve l'essentiel de l'économie car c'est là que sont prises les grandes décisions.

> Sassen insiste sur la question du rôle stratégique des villes dans l'économie globale en s'appuyant sur des données mettant en évidence trois villes (NY, Londres et Tokyo) devenues des lieux incontournables pour les entreprises financières et les services spécialisés (considérés comme des secteurs économiques de pointe). Elle propose de les qualifier de « globales » (*global*) plutôt que mondiales (*world cities*) dans la mesure où elles ne se réduisent pas à de simples niches économiques d'une économie mondialisée. Son ouvrage explique la manière dont la communication informationnelle autorise un processus de dispersion de la production industrielle à l'échelle mondiale mais combien cette dispersion exige en contrepartie la réorganisation de l'industrie financière autour de nouvelles centralités. […].
> La décentralisation ou encore la dispersion des tâches de la production ne s'est pas accompagnée d'une décentralisation équivalente du pouvoir et des profits, ce qui a priori favorise donc la « ville globale ». Aussi plus l'économie se globalise, plus la concentration de fonctions relevant du commandement ou encore du leadership se renforce au profit de quelques villes en mesure d'attirer et de contrôler les flux de capitaux[37].

[35] Fernand Braudel, *La Dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, 2014, p. 20-21.
[36] https://www.cairn.info/revue-l-information-geographique-2007-2-page-32.htm#no1
[37] *Idem*.

3.3.3.1 La grande enquête de Jacqueline Hassink

Le pouvoir se trouve donc dans les villes qui accueillent les grandes entreprises et les flux de capitaux. Le projet photographique de Jacqueline Hassink *The Table of Power* (*Les Tables du pouvoir*) s'est déployé en deux sessions. La première a été réalisée dans les années 1990 et la seconde en 2009, après la crise de 2008, dans un dispositif qui permet la comparaison. Le titre révèle le contenu du projet : photographier les tables autour desquelles se prennent les décisions économiques décisives, c'est-à-dire montrer le pouvoir (économique) à travers les salles où se tiennent les conseils d'administration de grandes multinationales (banques, compagnies d'assurances ou groupes industriels), mais sans les hommes et femmes qui s'y assoient.

The table of Power prend la forme d'une enquête, c'est-à-dire d'une recherche méthodique. En amont de la réalisation des images, la photographe a rassemblé des informations et pris des contacts. Il faut des autorisations pour accéder à ce type d'endroits : il faut donc justifier de sa démarche[38]. Le livre est un support qui se prête à ce genre d'enquête : Jacqueline Hassink fournit un grand nombre de renseignements. Ainsi, sur les quarante entreprises contactées pour la première série, dix-neuf ont refusé. Dans l'ouvrage (Fig. 18), ces refus apparaissent sous la forme d'une double page noire. Et la photographe indique les raisons du refus. Pour choisir ces grandes sociétés européennes, la photographe s'est appuyée sur la liste fournie par le *Fortune Global 500*. Le second ouvrage, *The Table of Power 2*, paru en 2012, est composé de trois parties : les photographies des salles de réunions, une référence à la première série et de nombreuses données sur les compagnies photographiées (*The Table of Power Laboratory*). Dans la seconde série, la photographe a pu entrer dans vingt-neuf firmes européennes. Ce qui a changé entre les années 1990 et 2009, c'est l'arrivée des banques et des compagnies d'assurance au sein de ce classement.

Pour les deux séries, les prises de vue suivent le même protocole : frontalité, salle entièrement photographiée et lumières neutres. Les salles sont vides et donnent une impression de froideur, pour la plupart. Elles impressionnent. Ce qui les distingue, ce sont la forme des tables, le nombre de chaises (résonnant avec la puissance de l'entreprise ?), les matériaux employés et les décorations. La salle réunion d'Unilever à Rotterdam semble avoir été conçue avec des matériaux standards : les deux tableaux au mur dénotent avec l'ambiance générale (Fig. 19). Les chaises sont nombreuses, comme chez Nestlé. Le sol est bleu, de nouveau, mais la carte du monde au fond rappelle l'entreprise mondialisée (Fig. 20). La table en ovale de la Société Générale (Fig. 21), à travers les regards en diagonale, raconte un espace centralisé où chaque participant peut voir les autres. Le bois brillant et marron, les fauteuils en cuir évoque le pouvoir. La Dresdner Bank est sur le même registre, mais l'espace troué au centre de la table ajoute de la distance (Fig. 22). Il y a un peu plus d'audace chez BMW avec les fauteuils orangés et les quelques plantes au centre (Fig. 23). L'entreprise allemande industrielle *Metallgesellschaf* parle de la

[38] Les images finales ont-elles dû être validées ultérieurement par les entreprises qui avaient autorisé l'accès à leurs salles de conseil d'administration ?

concentration du pouvoir (Fig. 24) quand la salle de réunion de BAT à Londres ressemble à ce que nous pouvions imaginer : un camaïeu de bruns, des fauteuils en cuir dont un est plus grand pour celui qui occupe la place la plus importante, et l'historique de la firme au mur (Fig. 25). Enfin la salle de réunion de la banque *CS Holding* à Zürich surprend par sa configuration : par le volume et l'ouverture, comme si c'était un espace de passage, par la distance entre les tables et par le sol qui évoque Mondrian (Fig. 26).

Dans la seconde série, les images sont accompagnées d'un texte qui précise la composition du conseil d'administration, l'historique de la salle, la fabrication de la table et la qualité des lumières. Un schéma représente l'aménagement de la salle (l'entrée, la place des écrans, la forme de la table, etc.) Par exemple, pour la salle de la BNP Paribas (Fig. 1), nous apprenons que les deux tapisseries évoquent *L'Assassinat de Jules césar en 44 avant JC* et que la table, construite en métal, pourrait supporter un éléphant. Jacqueline Hassink détaille aussi les conditions de prise de vue. La salle de BP (Fig. 27) a joué la carte du mimétisme des coloris : les sièges verts rappellent le logo de l'entreprise de pétrole et tranchent avec les couleurs employées dans les autres firmes. La table de carrefour est plutôt grande (Fig. 28) : la présence de la terrasse extérieure ouvre l'espace, quand la tendance des autres salles de réunions serait plutôt d'avoir un espace dissimulé au regard extérieur. Dexia dispose d'une salle au design proche de celui d'un parlement : il est étonnant que la banque franco-belge ait laissé entrer la photographe car la banque a été au bord de la faillite en 2008 et a dû être sauvée en 2012 (Fig. 29). La forme originale et le cuir des sièges, la brillance du bois et l'ampleur de la table raconte l'importance de l'entreprise Fait, le fleuron industriel de l'Italie (Fig. 30). Le siège social de la banque ING occupe des bâtiments originaux – originalité qui s'incarne dans cette salle de réunion contemporaine installée sous le toit métallique et en verre (Fig. 31). Comme la salle de réunion de BAT à Londres, la *Royal Dutch* offre une salle qui incarne la puissance : la taille de la table, le rouge des fauteuils et l'historique au mur (Fig. 32). La surface de la table de la Société Générale S.A. (Fig. 33) ou de *Telefónica S.A* retient notre regard. A l'opposé, *ThyssenKrupp AG.* cultive la simplicité avec les formes épurées de la table et des fauteuils (Fig. 35). C'est ainsi que la localisation des sièges sociaux tisse une Europe contrastée dans laquelle, la France est centralisée (à Paris ou dans la région parisienne), quand l'Allemagne, par exemple, est plus éclatée avec des sièges sociaux répartis sur le territoire, à Francfort, Munich ou Essen.

L'ampleur du projet, la quantité de données croisées dans la troisième partie du livre et le prestige des entreprises impressionnent, exerçant presqu'un effet de fascination pour ces univers économiques réservés à quelques-uns. Au-delà des ressemblances (espace dégagé, camaïeu de bruns, table au centre) et des différences (coloris des fauteuils atypiques : vert ou orange ou espace ouvert sur le toit, par exemple), le projet nous livre un grand nombre de données. Lesquelles, lorsque nous nous y plongeons et que nous les associons aux photographies, peuvent, dans un effet inverse, affadir les images, en les transformant en illustrations. Comme le "grand projet" déjà évoqué, avec Philippe Chancel par exemple, la "grande enquête" prend

la forme d'une démonstration qui guide l'appréhension quand le "petit" projet, plus proche de l'ébauche, ouvre la compréhension et fonctionne comme un fil à tirer pour saisir une situation qui apparaît en filigrane et qu'il nous faut reconstituer.
Le titre « *The table of Power* » oriente aussi notre lecture. Roland Barthes opposait le lit (« le lieu de l'irresponsabilité ») à la table (« celui de la responsabilité »). En l'absence de ceux qui animent ces salles de conseil, c'est la table qui devient le "personnage" principal. C'est à partir d'elle – autour d'elle – que nous imaginons l'ambiance générale : le type des participants, la nature de leurs échanges (polis et stratégiques le plus souvent ? conflictuels parfois ?) ou la durée de ces conseils. Pour Arendt, la table servait d'image pour concevoir l'espace commun, partagé, entre les hommes. La table chez Hassink nous parle de tout autre chose : d'un espace refermé sur lui-même, circonscrit et contrôlé, où se prennent les décisions qui irrigueront le monde ouvert de l'économie et où chacun garde une distance convenable.

3.3.3.2 « Dans les coulisses du pouvoir »

D'autres photographes s'intéressent aux lieux du pouvoir. « Dans les coulisses du pouvoir » est une série personnelle de Sophie Voituron[39]. La photographe s'est concentrée sur Bruxelles et mélangent différents types de lieux : institutions politiques ou grandes entreprises.
Les lieux sont très hétérogènes, de la pièce surchargée (lustres flamboyants, marqueterie raffinée, murs chargés, coloris significatifs comme le rouge ou l'ocre), jusqu'à la salle de réunion classique, en passant par la salle presque futuriste au luminaire semblable à une soucoupe, Il faut connaître ces espaces pour les identifier. Sur l'une des photographies, la table ovale en bois clair est épaisse. Le sol et les fauteuils sont assortis, en bleu. Trois drapeaux sont à l'arrière plan : de la gauche vers la droite, nous devinons celui de l'Union Européenne, celui de la Belgique et celui de la région Bruxelles-Capitale (l'iris jaune et gris, sur fond bleu). C'est la salle Léopold, dans l'hôtel de Lalaing, accessible via la place Royale, à Bruxelles, et qui accueille chaque semaine le gouvernement de la région de Bruxelles-Capitale, soit huit personnes. Sur une autre, des journaux occupent la table : nous pouvons imaginer que nous sommes dans un journal (dans la rédaction du Vif/L'Express, en fait). Sophie Voituron a photographié les salles des filiales d'ENGIE, de la Stib, de la direction génrale Centre de crise, du Conseil supérieur de la justice, de Vivaqua, d'Activis, de Fedasil, de Proximus, etc… des noms moins évocateurs que ceux déclinés avec Jacqueline Hassink. Ce que révèle la série, c'est la variété des propositions. Dans une entreprise, la salle de réunion est espace très important car c'est aussi un lieu de représentation : c'est un endroit de réception où l'extérieur et l'intérieur se rencontrent. Son aménagement porte des intentions : elle doit traduire les valeurs de l'entreprise (qui elle est) en mettant en avant ce qui doit être vu : ce qui peut être visible.

[39] La série comprend 30 photographies ; elle est disponible sur le site de la photographe : https://www.sophie-voituron.com/-/galleries/portfolio/architecture/dans-les-coulisses-du-pouvoir.

« *Corridors of power* » est un projet personnel de Lucas Zanier[40] qui a photographié la bourse de Francfort, le siège de la FIFA à Zurich, The New School, à New York, le bâtiment du parlement à Berne ou le siège du PCF à Paris, pour n'en citer que quelques-uns. Pour la plupart, les aménagements sont contemporains : ils semblent neufs et bien entretenus. Les images sont parfaitement composées, offrant pour la plupart un espace symétrique baigné dans une luminosité équilibrée, agréable à percevoir. Nous ressentons le plaisir du photographe à photographier ces espaces et à fabriquer de "belles" images. Cette sophistication visuelle s'accorde avec le sujet : photographier « les couloirs du pouvoir », rendre visible les forces à l'œuvre dans l'arrière-cour du monde. Elle transforme ces lieux en espaces-vitrines d'organisations évoluant à un autre niveau, imperméable au monde réel. Le titre de la série est révélateur, comme celui de celle de Sophie Voituron. Les « coulisses » comme les « couloirs » sont des espaces secondaires, placés sur les côtés et qui servent à la circulation et à l'attente, avant d'entre dans l'espace principal. Aujourd'hui, le pouvoir est là, nous le savons car pouvoir et prospérité économique sont indissociables.

3.3.4 Le pouvoir et ses mécanismes

Dans notre société de production et d'abondance, le pouvoir se trouve dans les mains de ceux qui possèdent la propriété (les usines, les machines et les capitaux).

> Or, la propriété privée moderne, la propriété bourgeoise, est l'ultime et la plus parfaite expression du mode de production et d'appropriation qui repose sur des antagonismes de classe, sur l'exploitation des uns par les autres.
> En ce sens, les communistes peuvent résumer leur théorie dans cette formule unique : abolition de la propriété privée[41].

Le pouvoir se trouve dans les mains de la minorité qui exploite la majorité. Chez Marx et Engels, ce pouvoir de la propriété est lié au développement du capitalisme industriel. La place de l'industrie continue d'être essentielle, mais elle a été complétée par le rôle de la finance. Avec « le nouveau capitalisme [42]», la propriété privée contemporaine a glissé vers les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) et la propriété financière. Un petit groupe d'entreprises capte ainsi la richesse. Le pouvoir a glissé vers les GAFAM – acronyme pour désigner les géants américains du WEB : Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft, dont la puissance et le monopole sur le marché du *Big Data* inquiètent au point qu'un démantèlement commence à être envisagé. Dans un mouvement déjà décrit, au moment de la mise en place du néolibéralisme, le pouvoir politique et le pouvoir économique se sont accordés et d'une certaine façon, ont fusionné dans un même discours déjà analysé, celui des experts – de ceux qui savent ce qu'il faut faire et ce qui est bon pour la masse. Nous nommerons cette fusion le pouvoir de l'ordre

[40] La série est disponible sur le site du photographe : http://www.zanier.ch/free_projects/corridors_of_power.
[41] Friedrich Engels, Karl Marx, *Manifeste du parti communiste*, Paris, éditions sociales, 1976, p. 1976, p. 48.
[42] Voir Dominique Plihon, *Le Nouveau capitalisme*, *op. cit.*

et de l'adaptation. Ce pouvoir revendique le bien commun à travers le rôle de la technique et du progrès (il y a toujours une solution), l'abondance matérielle (pour le plus grand nombre) et *l'homo œconimicus*. Le pouvoir toujours sur un même principe : il se réfère à quelque chose d'au dessus, il est légitimé par une puissance transcendantale[43]. Pour être efficient, il doit conserver une part incernable, presque sombre, pourrions-nous dire. C'est le rôle de l'idéologie : « Ensemble des idées, des croyances et des doctrines propres à une époque, à une société ou à une classe [44]», corollaire du pouvoir, d'entretenir l'arrière-cour théorique. Pour nos sociétés occidentales actuelles, c'est le discours libéral qui est à l'œuvre. Il maintient la masse – la majorité – dans l'ignorance, lui rappelant la complexité des rouages économiques et le rôle des experts – la minorité. La majorité doit s'en remettre sous la protection de la minorité. Cette manœuvre néolibérale a été amorcée dans les années 1970, au moment l'économiste américain John Kenneth Galbraith écrit son ouvrage phare : Le Nouvel Etat industriel dans lequel il montre comment la technologie est devenue centrale dans la production, entraînant une concentration des entreprises et l'apparition de la technostructure dominante – ce que nous appelé le pouvoir de l'ordre et de l'adaptation. La finance et les politiques monétaires sont complexes, voire obscures, pour la plupart d'entre nous : cette complexité est renforcée par le rôle des ordinateurs et leurs calculs immatériels. Elles construisent un univers de la démesure, entre endettement, primes exceptionnelles, évasion et paradis fiscaux.

Andreas Gursky, avec *New York Stock* exchange, raconte ce mécanisme. Il montre un monde qui semble maîtrisé par ceux qui l'animent, qui sont là, sous nos yeux, mais dont l'activité en fait nous échappe complètement. Ce que Michael Fried analyse ainsi :

> Ces remarques de Galassi ont une implication évidente que lui-même ne semble pas percevoir – mais, bien sûr, il se pourrait aussi que Gursky méconnaisse l'implication ontologique de sa démarche : la métaphore d'un autre monde, d'un monde séparé du spectateur (qui n'a rien à voir avec lui et dont il est banni), est une métaphore antithéâtrale en étroite correspondance avec les théories diderotiennes du théâtre et de la peinture et, de façon moins stricte, avec la critique du minimalisme/littéralisme que j'ai moi-même formulée dans « Art et objectivité » (sans oublier le fameux extrait de 1930 de Wittgenstein)[45].

Bannis de l'image, comme nous-mêmes sommes bannis de cet univers de la finance et plus généralement, des rouages de l'économie.

---

[43] Le pouvoir se distingue de la violence dans son rapport à la force. Cette dernière utilise la force pour asseoir son autorité, quand le pouvoir la détient et maîtrise pour exister. C'est pourquoi la violence est visible car elle utilise la force qui est mesurable, qui apparaît dans la lumière, comme la musculature de l'athlète. Tandis que le pouvoir repose sur une force supérieure, qui échappe à la possibilité d'être mesurée. Autrement dit, quand le pouvoir utilise la force, il a basculé du côté de la violence.

[44] *Petit Robert, op. cit*, p. 957.

[45] Michael Fried, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Paris, Hazan, 2013, p. 162.

3.3.5 Les installations de Mark Curran

Comment rendre visibles les mouvements de capitaux et leur emprise ? Quelles formes plastique et visuelle leur donner dans un espace d'exposition pour enclencher une représentation personnelle chez le visiteur ?

The Market est une installation de Mark Curran[46]. Elle comprend différents supports : des photographies couleur (au format carré), des projections, des documents à feuilleter sur des tables, ou une partie sonore – la photographie restant le *medium* principal, celui qui sert de fil conducteur (Fig. 36, 37 et 38).

The Market s'inscrit dans ce que nous avons nommé le grand projet : l'artiste a mené pendant presque deux ans une recherche documentaire, se rendant dans différentes places boursières, nouant des contacts pour pouvoir photographier et interroger ceux y travaillent (entretiens transcrits et disponibles dans l'exposition). Comme la finance représente est un univers opaque, ses acteurs (*trader*, employé ou directeur de banques) n'aiment pas se livrer ; ce qui conforte cette impression que le monde financiarisé doit conserver une grande part d'ombre pour prospérer.

The Normalisation of Deviance est la bande sonore diffusée en sourdine : elle transpose en musique des algorithmes qui correspondent à l'utilisation du mot « marché » dans les discours officiels du commissaire européen Pierre Moscovici. Elle alourdit l'espace par sa présence en arrière-plan. Les portraits donnent une certaine impression : les modèles ont les mains dans les poches, ils adoptent une attitude plutôt passive, ils semblent dans une sorte d'attente. Ils sont à l'opposé des personnages de Valérie Jouve, marchant à grandes enjambées, comme si le monde était à leur pied. Les banquiers ou *traders*, chez de Mark Curran, semblent un peu perdus… dépassés eux aussi par le monde dans le quel ils évoluent ?

Dans l'exposition *The Economy of Apperances*[47], *The Market* (depuis 2010) est complété par *Southern Cross* (1999-2001) et *The Breathing factory* (2002-2005). Ces deux précédents projets concernent la république irlandaise et ses développements financiers dans un contexte de mondialisation. Une quatrième série « Ausschnitte aus EDEN [48]» (2003-2008) se situe dans l'ancienne Allemagne de l'Est. L'exposition combine photographies, vidéos, carnets de notes, documents, des lettres encadrées, des vidéos (un commentateur de la télévision allemande devant un écran lié à la bourse, par exemple) et des projections. Des livres, aussi, sont posés sur une table : *Le Capital* de Thomas Piketty ou *The Trial* (*Le Procès*) de Franz Kafka.

Mark Curran aime mener des recherches sur le long terme. Ce temps déployé en amont est nécessaire pour démêler le réseau complexe que représente le marché financier mondialisé. Il présente un film tourné dans le nouveau quartier financier de Zuidas, à la périphérie d'Amsterdam, haut lieu du *High Frequency Trading* (HFT).

---

[46] Elle a été entre autres montrée en 2013 à la Gallery of Photography de Dublin et en 2017 au Bleu du Ciel, à Lyon.

[47] L'exposition *The Economy of Apperances*, de Mark Curran (Commissaire : Helen Carey) s'est tenue à la Limerick City Gallery of Art, du 4 septembre au 30 octobre 2015.

[48] « Extraits de l'EDEN », traduction personnelle.

In this major exhibition, The Economy of Appearances, at Limerick City Gallery of Art, Curran will exhibit and draw from these projects together for the first time, while expanding and developing the enquiry with new work, completed in Amsterdam, heart of the highly complex nature of the international trading culture, against the evolutionary backdrop of volatile global capitalism in flux and transition.

Incorporating photographs, film, sound, artifactual material and text, themes include the algorithmic machinery of the financial markets, their absorption of crises and emergencies as normalisation of deviance, and of the long range mapping and consequences of financial activity distanced from the circumstance of citizens and everyday life. Profiled testimony has included traders, bankers and financial analysts and documentation of trading floors and exchanges in London, Dublin, Frankfurt and Addis Abeba.

Data using an algorithm to identify the application of the words, « market » and/or « markets » in the public speeches by relevant national Minister of Finance is transformed to create the installation soundscape. To date, algorithmic translations of Michael Noonan, Irish Minister for Finance, George Osborne, British Chancellor, Pierre Moscovici of France's Ministére de la Finance and Dutch Minister for Finance and President of the Eurozone Group, Jeroen Dijsselbloem have been included in exhibitions in Dublin, Belfast, Paris and Groningen[49].

Par sa forme polymorphe, à la fois sensible (par sa façon de photographier les personnages) les et documentaire (par les recherches menées en amont), *The Market* ne nous surcharge jamais avec les moyens déployés, nous ne sommes pas écrasés par la quantité d'images. Nous ne sommes pas non plus écrasés par la masse d'informations qui peut-être associée à la grande enquête. Les recherches menées en amont par l'artiste ne sont pas directement utilisées et montrées, mais servent d'arrière-plan à l'installation.

---

[49] Helen Carey, commissaire de l'exposition *The Economy of Appearances* : http://gallery.limerick.ie/MarkCurran-TheEconomyofAppearances.html. « Dans cette exposition majeure, *The Economy of Appearances*, à la galerie d'art de la vielle de Limerick, Curran rassemble et expose ces projets pour la première fois, élargissant et développant ainsi le champ de l'enquête, complétant le travail mené à Amsterdam, cœur de la nature hautement complexe de la culture du *trading* international, dans le contexte évolutif du capitalisme global et volatile tout en flux et transition.

Incorporant des photographies, des vidéos, du son, des artefacts et des textes, les thèmes abordés incluent la machinerie algorithmique des marchés financiers, l'absorption des crises comme une normalisation de la déviance, la cartographie à long terme et les conséquences d'une activité financière éloignée de la vie quotidienne des citoyens. Les témoignages proviennent des *traders*, des banquiers et des analystes financiers et les documents des salles de marchés et des échanges à Londres, Dublin, Francfort et Addis Abeba.

Un algorithme est utilisé pour identifier l'utilisation des mots «marché» et / ou «marchés» dans les discours publics prononcés par les ministres des Finances de différentes nations qui est transformée pour créer le paysage sonore de l'installation. À ce jour, des traductions algorithmiques de Michael Noonan, ministre irlandais des Finances, George Osborne, chancelier britannique, Pierre Moscovici du ministère français de la Finance et du ministre néerlandais des Finances et président du groupe de la zone euro, Jeroen Dijsselbloem, ont été incluses dans les expositions à Dublin, Belfast, Paris et Groningue. » (Traduction personnelle).

3.3.6 La dépense, l'accumulation, le luxe… ces lieux qui font rêver

Dubaï, Palm Beach ou Monte-Carlo évoquent immédiatement des destinations pour les personnes riches et célèbres.

Dubaï, première ville des Émirats arabes unis, avec plus de trois millions d'habitants, est la ville de la démesure avec ses projets immobiliers spectaculaires dont la Burj Khalifa, le gratte-ciel le plus haut du monde, avec ses 828 mètres ou Ski Dubaï, une station de sports d'hiver au centre du *Mall of the Emirates*. La ville espère devenir la première destination mondiale de tourisme de luxe : avec ses nombreux centres commerciaux, le *shopping* y est déjà la principale activité touristiques. Palm Beach est la ville la plus riche de Floride. Les plus aisés y viennent en villégiature[50]. Tout y étant très cher, la ville ne compte que 30 000 habitants à l'année et cultive un luxe raffiné. Les limousines néanmoins animent les rues. Monte-Carlo est un quartier de la principauté de Monaco où se trouve le fameux casino devant lequel le ballet de voitures luxueuses est continu. Toutes les grandes marques de luxe y ont une boutique. Dubaï, Palm Beach et Monte-Carlo se trouvent au bord de l'eau, avec des ports ou des marinas permettant aux plus riches de mouiller leurs bateaux.

Ces trois villes incarnent le luxe, ce « mode de vie caractérisé par de grandes dépenses consacrées à l'acquisition de biens superflus, par goût de l'ostentation et du plus grand bien-être. [51]» Le luxe signifie à la fois un coût très élevé et une visibilité de ce coût. Dans ce type de villes, le coût élevé de la vie opère une sélection qui convient aux plus riches, permettant l'entre soi.

La série de Nick Hannes, « *Garden of Delight* » porte sur Dubaï [52]. Nous voilà donc plongés dans le « mégastore ». En maillot de bain, en train de danser dans un *nightclub* ou au bord d'une piscine, admirant un feu d'artifice ou sur la fameuse piste de ski *indoor*, en robe de soirée ou en train de gonfler ses muscles sur la marina, dans un parc d'attraction, utilisant une pissotière en forme de bouche ou déployant son corps lors d'une séance de yoga avec comme décor des gratte-ciel, le champagne coulant à flot dans tous les cas : à Dubaï, tout semble artificiel et chacun semble jouer un rôle. Le titre de la série fait référence au célèbre triptyque de Jérôme Bosch présentant la création du monde et montrant l'ambivalence de la nature humaine, entre grâce et laideur.

Dubaï, c'est le règne de la vulgarité dont une caractéristique est un mouvement d'extériorisation, de débordement. La vulgarité est une manière d'être qui passe par un excès de visibilité ou de sonorité (comme parler fort) et qui se répand dans le réel. Coco Chanel opposait le choc au chic, le choc étant immédiatement visible, quand le chic était cette impression juste perceptible que pouvait laisser une personne qui venait de passer, par exemple. Dubaï est du côté du choc, c'est même la ville-choc. Tout doit être immédiatement visible, excessif et spectaculaire.

---

[50] Un certain Bernard Madoff y possédait des maisons et plusieurs yachts. Il était aussi membre du *Palm Beach Country Club*.

[51] *Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986, p. 1120.

[52] Nick Hannes, *Garden of Delight*, Paris, André Frère, 2018. La série est visible sur le site du photographe : https://www.nickhannes.be/garden-of-delight.html

Un lieu est défini par son identité spatiale : « L'identité d'un espace n'existe pas *sui generis* mais est construite, *inventée* collectivement, par les acteurs d'une société donnée qui peuvent avoir ensuite tendance à la naturaliser dans leur usage, à en faire une essence immuable, quitte à déformer, par exemple, ce que la science historique peut dire de l'origine et du développement d'un espace. [53]» Dubaï s'est construite collectivement, à la fois avec la volonté du pouvoir d'en faire la vitrine du mégastore ; mais aussi avec tous ceux qui viennent pour y travailler et pour y trouver un certain style de vie, sous le signe du luxe et du *shopping*. C'est parce que nous avons envie d'adopter ce mode vie que nous allons à Dubaï : « Dubaï se présente sans fard comme le modèle de l'urbanité de la dépense, de spéculation, de spectacle et de flux dont le Monde mobile et consommateur est le seul vrai territoire de référence. Plus encore que Las Vegas, dont l'outrance est difficilement généralisable, Dubaï peut constituer un horizon urbain collectif. [54]»

Avec la série « Worth avenue » nous changeons de décor : David Saxe a photographié Palm Beach[55]. Les boutiques et les marques de luxe sont présentes, mais le style s'est fait plus discret. À Palm Beach, l'argent est présent, mais avec discrétion. Nous ne sommes pas à Miami. Nous avons glissé du choc vers le chic.

Monte-Carlo, enfin, sous le regard de Gabriele Basilico qui a réalisé cette série en noir-et-blanc entre septembre 2005 et juin 2006. Le photographe italien s'est intéressé à l'architecture du quartier et le choix du noir-et-blanc accentue les surfaces et les lignes (Fig. 39, 40 et 41). Il rend parfaitement compte de la densité du territoire, enclavé entre le Mont Agel et la mer Méditerranée. L'espace semble optimisé, tout en conservant des ouvertures et des voies de circulation. Le style est bourgeois, faisant écho à une époque où la princesse Grace traversait la ville en décapotable… Le luxe doit toujours afficher sa valeur.

3.3.7 « L'art, le luxe, la marque [56]»

Dans l'exposition *Learning the magic of painting* à la galerie Perrotin, Takashi Murakami présentait de nombreuses peintures, ainsi qu'une rangée de sacs à main, présentés sous une peinture assortie (Fig. 42, 43 et 44)[57]. C'est l'association de la peinture (objet culturel) et du sac (accessoire de mode) qui semait le trouble : le sac était-il aussi objet culturel ? Un produit dérivé de la peinture ? Les deux forment-ils un ensemble indissociable ? Un tableau est-il un accessoire comme un autre ? Dix-sept sacs étaient ainsi exposés, assimilant à l'espace tout autant à une boutique de luxe qu'à une galerie d'art. Acheter une peinture ou un sac de Murakami, est-ce la même chose ? La volonté de l'artiste japonais d'abolir les frontières entre l'art, la mode et le marketing, en particulier à travers le rôle de la couleur et du motif, et la

[53] Michel Lussault, *L'Homme spatial, op. cit.*, p. 93.
[54] *Idem*, p. 95-96.
[55] https://www.dsaxe.photography/worth-avenue.
[56] Titre emprunté à Dominique, Baqué, *Propos impitoyables sur l'époque*, Paris, Editions du regard, 2017. Paragraphe « L'art, le luxe, la marque », p. 100- 103.
[57] Takashi Murakami, *Learning the magic of painting*, vue personnelle de l'exposition Takashi Murakami, du 10 septembre au 23 décembre 2016, galerie Perrotin.

forme de l'exposition laissent supposer une réponse affirmative. Le mélange des genres est pleinement assumé par l'artiste. Autrement dit, le collectionneur achète avant tout la patte – la marque – Murakami.

Dominique Baqué montre comment « l'art, le luxe, la marque [58]» s'emboîtent dans une mise en abyme dans laquelle nous ne savons plus lequel des trois se trouve à l'origine : « En France, pour ne citer que lui, Fabrice Hyber travaille depuis presque vingt-cinq ans à rapprocher art et entreprise. En 2007, par exemple, il a créé une œuvre à partir du sac Chanel 2.55, exposé au *Chanel Mobil Home*, l'espace itinérant de la marque. [59]» Quelle est la nature de l'objet exposé ? Est-ce une œuvre d'art qui sera vendue sur le marché de l'art, à des collectionneurs qui le mettront sous une vitrine chez eux? Est-ce un objet pour ranger ses objets courants, un objet utile donc, et qui sera usé ? Citant Fabrice Hyber, donc, ainsi que Sylvie Fleury, Daniel Buren, Takashi Murakami, Richard Prince, Stephen Sprouse, etc. la critique d'art note, à la suite de Jean-Noël Kapferer, que le luxe utilise l'art pour déguiser un produit en objet culturel. Mais quel est le contenu culturel de cet objet ? N'y a-t-il pas plutôt assimilation de l'un et l'autre ? Il n'y a plus que des produits, culturels ou non, cette distinction est devenue secondaire.

> Et le luxe, l'argent inféodent sans vergogne les plus rétifs des artistes… parallèlement à l'exportation de la « marque » du Louvre à Abou Dhabi, il est urgent de relire le grand livre de Hal Foster, *Design & Crime*, recueil polémique sur la liaison amoureuse et mortifère entre le monde de la culture et ce qu'il qualifie avec un humour bienvenu, de « capitalisme.com » le critique d'art new-yorkais y vitupère sainement contre le « consumérisme contemporain », et conclut sur ce qu'est le signe de nos temps crépusculaires : « Il ne s'agit pas seulement de la "culture de marketing", il s'agit plus profondément, du "marketing de la culture".
> *What else* [60]?

3.3.8 Espace *versus* temps dans l'économie

Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrés sur le rôle de l'espace dans l'économie et sur la façon dont l'économie le façonnait pour la servir, mais avant d'aborder la spéculation et les bulles financières, nous devons faire un détour par la question du temps.

Le concept de temps est central dans les discours économiques car c'est lui qui sert d'unité-mesure. Nous pouvons même parler de la valeur-temps, au sens général de valeur (quelque chose qui est estimé), ce qui au sens économique devient ce qui peut être utilisé ou échangé. Au cœur des discours économiques, nous trouvons les termes de richesse, de croissance, de production. Dernière ce terme se cache celui de productivité, la fameuse productivité !

Qu'est-ce que la productivité ? Elle mesure le rapport entre la quantité produite et les facteurs utilisés. L'indicateur le plus courant est celui de la productivité du

[58] Dominique, Baqué, *Propos impitoyables sur l'époque*, Paris, Editions du regard, 2017. Paragraphe « L'art, le luxe, la marque », p. 100- 103.
[59] *Idem*, p. 100.
[60] *Idem*, p. 102-103.

travail : il se définit par le rapport entre le volume de production (mesuré en termes physiques ou en valeur) et la quantité de travail fournie (nombre d'heures travaillées ou effectifs employés). Tout est lié. Comment notre travail est-il évalué ? Avant tout, au nombre d'heures passées. Nous sommes payés en échange d'un nombre d'heures effectuées, et non pas en fonction de la surface que nous pourrions couvrir dans un certain temps – une surface étant une étendue déterminée, mesurable.

Par exemple, l'évaluation de la part du travail domestique en France se fait en nombre d'heures : le travail domestique occuperait 48 milliards d'heures chaque année contre 41 milliards consacrées au travail dit professionnel.

Quand Paul Jorion analyse l'activité boursière et le *high frequency trading* (les opérations à haute fréquence que nous avons évoquées), il explique comment la vitesse à laquelle les automates passe des ordres (2000 à la seconde, surclassant totalement l'homme) est à l'origine du mini *krach* du 6 mai 2010[61]. Aujourd'hui, les automates, avec leurs algorithmes, représentent jusqu'à 40 % des volumes échangés sur les marchés d'actions européens.

Dans « Les damnés de l'hyper »[62], Marie Gueguen, jeune chercheuse en philosophie des sciences, raconte les six mois qu'elle a passés à travailler dans le drive d'un hyper U, à Guichen près de Rennes (Ille-et-Vilaine). Le temps l'emporte ici sur l'espace. La jeune employée raconte son travail de préparatrice de commandes à Course U (appellation des *drives* dans le Système U). Elle y décrit le fonctionnement général d'un *drive* et montre qu'une préparatrice peut parcourir entre 15 à 18 km par jour, pendant dix heures de travail alors que ce qui est pris en compte par sa hiérarchie, c'est le ratio articles préparés par unité de temps. Pour s'assurer de bons résultats, un classement entre les employés a été mis en place : « La vitesse n'est pas égale à la distance divisée par le temps nécessaire pour le parcourir, mais au nombre d'articles par unité de temps. [63]» Or la vitesse ne peut être indépendante de la surface à parcourir : l'espace se construit ici avec le corps, dans le déplacement et la fatigue. Dans le travail, le temps est lié à l'espace : ils fonctionnent ensemble, dans la production, à travers la productivité, ou dans les échanges, en particulier, dans les échanges financiers.

3.3.9 La spéculation comme mode de fonctionnement

« Qu'est-ce que la spéculation ? [64]»… Jean Robelin montre qu'à l'origine, la spéculation se portait sur l'achat ou la vente d'une marchandise en vue d'une revente (ou d'un rachat) à une date ultérieure : la spéculation jouait un rôle de régulateur de prix. Alors qu'aujourd'hui, l'économie est gouvernée par les marchés spéculatifs, c'est-à-dire que l'économie est financée par les actions, non plus par le crédit. Ce qui signifie par exemple que de nombreuses entreprises constituent une part importante de leurs profits sur les marchés financiers, en dehors de leur activité.

---

[61] Paul Jorion, *Misère de la pensée économique, op. cit*, p. 75.

[62] Paru dans *Philosophie magazine*, n° 90, juin 2015, p. 31-34.

[63] *Idem*, p. 33.

[64] Jean Robelin, « Qu'est-ce que la spéculation ? » *Cités,* n°64, 2015, p. 15-22.

Nous évoluons dans un « capitalisme de casino » pour reprendre l'économiste allemand Hans-Werner Sinn : la spéculation porte sur de l'imprévisible. Nous sommes entrés dans l'ère de l'incertitude financière : « La captation spéculative de capital anémie la production, qui induit une surproduction relative de capital productif qui se réinvestit dans les circuits spéculatifs, ce que traduisent les bulles qui provoquent la crise des marchés spéculatifs. [65]»

Ce qui a pour conséquence, vu le volume colossal des transactions, qu'il est impossible de réguler les marchés financiers. Cela est renforcé par « la temporalité qu'ils [les marchés financiers] instaurent » et qui est paradoxale : « le retour sur l'investissement (à court terme) doit précéder la mise en valeur des investissements (à long terme). [66]» Les transactions à haute fréquence accentuent l'écart entre l'économie réelle et le marché financier informatisé. Transactions et analyses financières forment un ruban de Möbius.

Le *trader* joue un rôle important dans cette organisation de la finance. Il travaille pour un établissement bancaire et dispose d'un portefeuille de clients qu'il doit faire fructifier. Il manipule souvent de très grandes sommes d'argent. Il doit être capable de prévoir les fluctuations économiques. Il doit « anticiper l'imprévisible »[67] et c'est cette capacité d'anticipation qui sera récompensée par de belles primes.

Un opérateur de marché a défrayé la chronique en 2008 : c'est Jérome Kerviel qui, en effectuant des opérations fictives, a fait perdre 4,9 milliards à la Société générale – un montant dont l'exorbitance le rend abstrait, impossible à saisir et à imaginer. De son côté, Bernard Madoff, suivant la « chaîne de Ponzi » a causé une perte environ 50 milliards de dollars. Parmi ses victimes, il y a des banques comme BNP Paribas ou la banque Santander. Même ceux qui devraient être les experts semblent dépassés par certains mécanismes financiers. Les affaires liées à Jérôme Kerviel et Bernard Madoff révèlent le total décrochage entre la vie quotidienne dans l'économie réelle et l'univers de la finance et nous interrogent sur le comportement totalement irresponsable de ces personnages. Les opérations boursières évoluent ainsi à une échelle qui les rend insaisissables. Par leur temporalité paradoxale, elles sont décrochées de l'économie réelle. Mais cela ne signifie pas qu'elles en sont dissociées. La financiarisation de l'économie indique plutôt que la finance a subordonné l'économie réelle, y provoquant des dommages, si cela peut servir sa course à la rentabilité à court terme.

> Le spéculateur est de l'espèce « *homo œconomicus* angoissé », beaucoup plus humain au fond que le pauvre *homo œconomicus*, ce chien de Pavlov qui achète quand ça baisse et vend quand ça monte. Il se raccroche, dit Keynes, à la liquidité, à la possession d'argent, qui est un moyen, tellement illusoire, de dominer le temps, ou encore à l'idée que demain sera comme aujourd'hui, ce qui est encore une manière d'abolir le temps. Les spéculateurs, dit Keynes, s'observent, essaient de deviner ce que l'autre va faire, et sont finalement pris dans la foule qui les entraîne, cette foule amorphe qui ignore ce qu'elle fait. Aujourd'hui, la foule, ce sont les fonds de

[65] *Idem*, p. 22

[66] *Idem*, p. 17.

[67] Expression empruntée à Jean Robelin, *Idem*, p. 15.

> pension et les institutions collectives de gestion de l'épargne et des retraites : les fonds de pension cherchent le profit à court terme et la haute rentabilité pour leurs petits vieux, leurs retraités, sans se demander si, en vendant des actions au jour le jour, ils ne détruisent pas des pans entiers de l'industrie[68].

Avec les transactions à haute fréquence, nous imaginons la puissance informatique pour pouvoir lancer des milliers d'ordres d'achats ou de ventes en quelques microsecondes. Le câblage est un élément essentiel dans une installation informatique : c'est celui qui garantit la performance du réseau. *Urgently !*, 2007 de Aristarkh Chernyshev est une œuvre qui donne forme à la circulation des données numériques (Fig. 45). C'est une installation composée d'une énorme poubelle dans laquelle s'enroule un serpent composé de 5000 diodes électroluminescentes sur lequel défile l'actualité en provenance de flux d'infos RSS. Le flux d'informations est incessant. Une connexion sans fil relie l'œuvre à un réseau d'ordinateurs afin de récupérer les données. Le format de l'œuvre la rend inquiétante. Le défilement continu et la lumière rendent cette installation presque vivante. Et si ce ruban se mettait à grandir de lui-même et à produire son propre contenu ?
Julien Prévieux utilise une stratégie du détour pour évoquer la mégalomanie des acteurs des marchés financiers.

> *Forget the Money* est une installation réalisée à partir des bibliothèques de Bernard Madoff, célèbre homme d'affaire américain responsable de l'escroquerie du siècle, dont le montant pourrait avoisiner 65 milliards de dollars, et révélée suite à la crise financière de 2008. L'artiste présente une centaine de livres, principalement des thrillers et des *best-sellers*, ayant appartenu à Madoff et rachetés lors de ventes aux enchères organisées après la saisie de ses biens par le FBI. Ces ouvrages aux titres prémonitoires (*End in tears, No second chance, The World is Made of Glass, The investigation, Inventing Money,…*) semblent fonctionner comme autant de reliques, empruntes d'un fétichisme ambigu, reposant bien évidemment moins sur leur qualité que sur le destin de leur propriétaire. Il y a dans ces livres un morceau d'histoire érigé en monument absurde, qui aborde le scandale par ses à-côtés, ses détails mineurs dans lesquels on ne peut s'empêcher d'essayer de décrypter les signes annonciateurs de l'affaire[69].

Il s'intéresse donc à Bernard Madoff : qui est cet homme ? Julien Prévieux donne une première réponse à travers les livres personnels de l'homme d'affaires acquis lors de ventes aux enchères : montre-moi ce que tu lis, je te dirai qui tu es en quelque sorte. Certains titres font sourire, en effet. De façon générale, nous aurions pu imaginer des lectures atypiques (subversives, par exemple). Le catalogue présenté (peut-être filtré par l'artiste ?) est plutôt convenu. Bernard Madoff lisait des romans policiers ou les livres à la mode. L'impression générale laisse deviner un homme banal, et non l'escroc condamné à 150 ans de prison, qui a été capable d'élaborer cette phénoménale arnaque et de l'assumer pendant des années. *Forget the Money* ?

[68] Bernard Maris, *Antimanuel d'économie. 2. Les cigales,* Paris, Bréal, 2006, p. 256-257.
[69] http://www.previeux.net/fr/works-forgetmoney.html, consulté le 5 novembre 2018.

3.3.10 « Les paradis, rapport annuel », le grand projet de Paolo Woods et Grabriele Galimberti

Dernier rouage de la mécanique de la finance, l'évasion fiscale consiste à déplacer une activité ou un patrimoine pour éviter de payer l'impôt qui leur serait lié. La fraude et l'évasion fiscales sont par nature difficiles à évaluer puisqu'elles consistent en opérations dissimulées. Elles s'élèvent pour la France à plusieurs dizaines de milliards d'euros par an.

Paolo Woods et Gabriele Galimberti ont présenté aux rencontres de la photographie, en 2015, une vaste série photographique intitulée « Les Paradis, rapport annuel » (Fig. 46 et 47)[70].

> Les paradis fiscaux ont discrètement pris d'assaut le monde en catimini. Les articles et les rapports de plus en plus nombreux sur ce sujet si mal compris sont en général illustrés par des images de plages bordées de palmiers. Est-ce bien à cela que ressemblent les paradis fiscaux ? Du Delaware à Jersey, des îles Vierges britanniques à la City de Londres, Paolo Woods et Gabriele Galimberti nous font découvrir un monde secret très différent de ce que nous nous plaisons le plus souvent à imaginer. Pendant plus de deux ans, les deux artistes ont voyagé dans les centres offshore qui incarnent l'évasion fiscale, le secret, et l'extrême richesse, guidés par une unique obsession : traduire en images ces sujets pour le moins immatériels. Ils ont réellement créé une entreprise, judicieusement nommée The Heavens, dont le siège social se situe dans le même bâtiment qu'Apple, la Bank of America, Coca-Cola, Google, Walmart, et 285 000 autres entreprises. Les paradis fiscaux ne sont pas une excentricité exotique mais bien un instrument structurel de l'économie mondialisée. Ils nous confrontent aux problèmes moraux les plus fondamentaux et interrogent les relations qu'entretiennent public et privé, entreprises et Etats, riches et pauvres[71].

Les deux photographes ont enquêté pendant trois ans. Une de leurs sources a été l'ouvrage de Nicholas Shaxson, *Les Paradis fiscaux : Enquête sur les ravages de la finance néolibérale*. Par ailleurs, ils ont collaboré avec une journaliste du Monde, Anne Michel[72]. L'objectif du projet est de montrer la dimension légale de ces paradis fiscaux : c'est là toute la force de l'évasion fiscale, c'est qu'elle emploie des mécanismes légaux déployés par les entreprises aidées de juristes spécialisés, en particulier à travers des sociétés écrans – des sociétés fictives qui servent d'intermédiaire[73].

Les photographies sont réalisées à la chambre photographique, c'est-à-dire avec un dispositif de prise de vue contraignant et visible. L'originalité de la série provient de l'interchangeabilité des deux photographes. Ils ont ainsi visité treize pays, photographié plus de 80 sites, tissant ainsi un réseau mondial des mouvements

---

[70] Un livre a été édité : *Les Paradis*, Paris, Delpire, 2015.

[71] https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/351/paolo-woods-et-gabriele-galimberti.

[72] http://www.lemonde.fr/m-le-mag/visuel/2015/04/19/panama-un-paradis-artificiel_4618084_4500055.html

[73] Les *Panama Papers, suivis par* les *Paradise Papers* désignent les vastes enquêtes menées par le Consortium International des Journalistes d'Investigation (ICIJ) sur les nombreux scandales internationaux liés à l'évasion fiscale.

d'argent cachés. Une image a retenu notre attention (Fig. 48 et 49) : celle qui montre comme Bono, le chanteur de U2, âpre défenseur de l'annulation de la dette du tiers-monde, s'est domicilié à Amsterdam pour éviter de payer des impôts en Irlande. Les images sont en effet accompagnées de légendes renseignées, qui apportent un certain nombre d'informations. Les deux photographes pratiquent une « photographie de commentaire », selon leur propre intitulé désignant les différentes couches de lecture d'une photographie : « Le premier niveau, c'est ce que vous connaissez en regardant l'image. Puis après la lecture de la légende, vous revenez à la photographie avec une nouvelle couche. »[74]. Le rôle de la légende interroge la nature du *medium* photographique : une photographie réussie doit-elle se suffire à elle-même, c'est-à-dire doit-elle se passer de légende ? La photographie est un outil qui peut être utilisé de nombreuses façons, avec de nombreuses visées. Son usage est donc variable et le rôle des légendes varie selon le projet de l'artiste : il n'y pas un discours ontologique qui fixerait la photographie dans une approche unique. Concernant la série « Les Paradis, rapport annuel », les légendes livrent ici le contexte, l'ensemble des éléments qui entourent la réalisation des images.

« Les Paradis, rapport annuel » se situe entre le grand projet et la grande enquête, laquelle introduit, dans la forme finale exposée ou éditée, un grand nombre de données périphériques et récoltées lors de la phase de préparation. Une réserve porte sur le rendu soigné de la série, avec la prise de vue à la chambre et l'encadrement en caisse américaine. Il y a un déploiement de moyens qui semble s'écarter du contenu dénonciateur : une forme plus "modeste", plus "pauvre", n'aurait-elle pas mieux résonné avec la dénonciation des procédés de l'évasion fiscale ?

3.4 La crise, la ruine

3.4.1 La fameuse crise des *subprimes*

La crise des *subprimes* désigne la crise financière liée aux prêts hypothécaires à risque, amorcée aux Etats-Unis en juillet 2007. Ces prêts permettent à des ménages modestes d'emprunter alors qu'ils n'ont pu accéder à un emprunt immobilier classique : en contre partie, ils engagent la valeur de leur bien immobilier. Malheureusement, à un moment donné, les mensualités vont augmenter tandis que les prix de l'immobilier, à partir de 2007, vont baisser. D'une part, de nombreux ménages américains ne peuvent plus rembourser, d'autre part les organismes de crédit qui se récupéraient leur mise avec la vente des biens font faillite du fait de la chute des prix. Par un effet de contagion, la crise s'est étendue aux établissements bancaires mondiaux qui avaient eux aussi investis dans ces placements très rémunérateurs. Du coup, les banques ont limité l'accès au crédit des ménages et des entreprises, ce qui s'est répercuté sur l'économie réelle.

[74] Propos recueillis lors de l'émission radiophonique *Regardez voir* (France-Inter) du 26 mars 2017 : https://www.franceinter.fr/emissions/regardez-voir/regardez-voir-26-mars-2017.

Les médias se sont focalisés sur les banques : les sommes évoquées étaient effarantes et les faillites spectaculaires, comme celle de la banque d'investissement Lehman Brothers, en septembre 2008. Mais les principales victimes de la crise des *subprimes* sont les Américains les plus pauvres. Plusieurs millions d'entre eux, qui pensaient avoir enfin leur maison, ont été touchés et ont perdu leur logement.
Les particuliers ne sont pas les seuls concernés. Les villes et les départements français le sont aussi, à travers les emprunts dits « toxiques » distribués par Dexia Crédit Local (DCL, banque franco-belge) de 1995 à 2009. Du Conseil général du Rhône jusqu'à la petite commune de Hocquinghen dans le Pas-de-Calais, en passant par Marseille, Argenteuil ou la région Auvergne, 828 collectivités se sont trouvées incroyablement endettées par ce système de prêts structurés fluctuant selon le taux de change entre différentes monnaies, en particulier le taux de change euro/franc suisse. Ce qui a eu pour conséquence des remboursements trop élevés pour les budgets locaux.
La politique monétaire des banques centrales et les taux d'intérêt bas ont permis de sauver les économies au moment de la crise de 2008. Cela a permis de maintenir le crédit aux entreprises et aux ménages. Il y a des contreparties négatives : des investissements deviennent improductifs, les investisseurs se sont rabattus sur les secteurs qui rapportent comme l'immobilier ou la finance. Tout est imbriqué dans un réseau complexe contrôlé, plus ou moins, par les experts.

3.4.2 La déroute de 2008

Au-delà de l'impact économique, la crise de 2008 a ébranlé le monde entier car le système capitaliste et financier a révélé ses fragilités et son irresponsabilité. *Occupy Wall Street* est un mouvement contestataire pacifique qui a débuté le 17 septembre 2011 avec une manifestation dans le quartier de la Bourse de New York. Les manifestants se sont ensuite installés dans le parc Zuccotti, qu'ils ont occupé plusieurs semaines, avant d'en être délogés. Ce mouvement, toujours actif, dénonce les excès du capitalisme financier. La même année, mais un peu plus tôt, en mai 2011, le mouvement des Indignés, en Espagne, pratique aussi la non-violence pour dénoncer les conséquences de la crise de 2008 et l'inconséquence de la classe politique.
Comment en sommes-nous arrivés là ? Qui est responsable d'une telle déroute ? N'y a-t-il pas un autre modèle de société possible dans laquelle le citoyen peut œuvrer pour le bien commun et dans laquelle la classe politique prend ses responsabilités ? *Occupy Wall Street* comme les Indignés posent ces questions.
Avec la série « *Occupy Wall Street* » (2011/2012), Accra Shepp fait le portrait en noir-et-blanc de cette Amérique qui aspire à un monde plus paisible et plus égalitaire. Le photographe a su capter cet esprit décidé et bienveillant, ce plaisir à se retrouver dans un même mouvement, de recréer cet espace entre les humains, pour reprendre Arendt, c'est-à-dire d'œuvrer ensemble pour ce que nous avons en commun (Fig. 50, 51, 52 et 53).

Aernout Mik, avec *Middlemen*[75], montre une scène apocalyptique (sommes-nous dans une salle de marché ?) dans laquelle l'espace est jonché de papiers et les personnages (les *middlemen*, les courtiers) sont devenus comme des automates, secoués par des tics ou sans réaction (Fig. 54 et 55). Réalisée en 2001, plusieurs années avant la crise de 2008, *Midlemen* décrit une scène générique dans laquelle les personnages semblent accepter, avec fatalisme, d'être des automates au service d'une organisation qui, de façon cyclique, devient incontrôlable et produit des catastrophes. Les commentaires sur le traitement de la crise de 2008 soulignent que si le pire a été alors évité et l'incendie bien éteint, les causes de celui-ci n'ont pas été corrigées. Nous avons encore en tête les images de ces salariés de la banque d'affaires Lehman Brothers, le 15 septembre 2008, sommés de quitter leur bureau en quelques heures, leurs affaires rassemblées rapidement dans un carton. Il n'y aura pas de miracle.

L'Espagne a été particulièrement touchée par la crise immobilière de 2008 et a connu ensuite une période de forte récession. Né en 2013, *Nación Rotonda*[76] est un projet collectif mené par Miguel Álvarez, Esteban Garcia, Rafael Trapiello et Guillermo Trapiello. Dans les années 2000, l'Espagne connait une multiplication des projets immobiliers. Quand la bulle immobilière éclate en 2007, de nombreux bâtiments sont laissés à moitié achevés et abandonnés. Ils sont dispersés dans tout le pays, dont plus de 300 000 maisons vides à Madrid. *Nación Rotonda* s'intéresse à ce gaspillage et à l'inutile transformation du paysage qui en découle. Le projet s'approprie des images satellitaires pour comparer l'avant et l'après des routes et des bâtiments construits dans toute l'Espagne et jamais utilisés. Le collectif plonge un regard icarien sur le territoire – regard qui fonctionne par comparaison et reconstruit un paysage à deux strates (avant/après) (Fig. 56, 57 et 58).

Nación Rotonda est d'abord une plate-forme en ligne pour rendre compte du désastre urbain espagnol provoqué par la frénésie immobilière des années 2000[77]. Une carte interactive est disponible et présente les différents lieux repérés par les artistes. En complément de la comparaison, le collectif utilise la superposition d'images pour révéler les destructions provoquées par ces constructions inutiles. Un livre intitulé *Libro Rotondo* complète la plate-forme[78]. En mêlant plusieurs types d'images et en utilisant le design et la mise en page, le collectif continue de dénoncer ce saccage des paysages espagnols.

« À la recherche du miracle économique » est une série de dessins de Julien Prévieux[79]. Croisant le lexique et les mots-clés des discours économiques censés être capables d'analyser le monde aujourd'hui pour prévoir celui de demain, l'artiste montre au contraire comment ces mêmes discours tournent en rond – comment le monde s'enlise dans un système économique qui s'est épuisé et qui survit

[75] *Middlemen* (2001) est une installation vidéo qui dure 21 minutes.

[76] *La nation des ronds-points*, traduction personnelle.

[77] https://alternative-narratives-vis-archive.com/case_studies/nacion-rotonda.html

[78] http://phree.es/nacion-rotonda-nacion-rotonda.

[79] http://www.previeux.net/fr/works-alarecherche.html (Encre et impression sur papier, dimensions variables, 2006-2009.

artificiellement en brandissant les mêmes termes éculés. Ses dessins représentent des schémas dans lesquels les termes (BULLE, FAILLITE, BANQUE, PERTE, MONDE, RÉCESSION, etc.) sont reliés par des traits emmêlés.

3.4.3 « La crise sans fin [80]»

Dans une conférence[81], reprenant son ouvrage *La Crise sans fin*, la philosophe Myriam Revault d'Allonnes, à partir du concept de crise, développe trois perspectives et montre comment la crise s'inscrit dans notre rapport existentiel au temps.

Tout d'abord, nous sommes envahis par l'usage du terme crise : cette omniprésence s'écarte du sens même, étymologique, du terme "crise". Nous ne parlons plus des crises, mais de La Crise, devenue un « singulier collectif », une notion employée pour des situations et des champs différents. La Crise est devenue permanente alors que le terme, étymologiquement, provient du grec et indique un moment décisif, mais passager, dans un processus. Il y a donc une issue à la crise : il y a nécessairement un dénouement.

Ensuite, la crise est liée à la modernité elle-même, elle en est même un de ses constituants. Elle est une lecture du temps : elle est liée à une certaine expérience du temps : « La crise va prendre désormais, au XVIIIe siècle, la forme d'une rupture généralisée, d'une négation radicale de l'ancien par le nouveau, au nom d'une certaine conception du progrès. [82]» Par exemple, l'expression « crise financière » est utilisée à cette époque pour la première fois par le marquis d'Argenson, ministre des finances de Louis XV. Le projet moderne s'articule donc autour de la notion de crise. La modernité repose sur la recherche de nouvelles normes à l'intérieur d'elle-même : elle se déploie grâce à un mécanisme d'autonomie. Elle fait ainsi émerger une nouvelle expérience du temps dans laquelle elle s'auto-interroge, s'auto-analyse et s'autocritique en permanence. La modernité est dans une position réflexive. Chez les modernes, la crise est ce moment nécessaire de surpassement du présent pour aller vers un avenir meilleur – surpassement reposant sur le rôle du progrès.

Enfin, qu'est-ce que vraiment une crise ? Est-ce un concept ou « est-ce que la crise dit aussi quelque chose de notre vécu, de notre existence et à ce moment-là, la crise n'est pas seulement un concept, j'avancerais l'idée qu'elle est une métaphore. » Aujourd'hui, la crise semble permanente, c'est un « état normal ». Sommes-nous du coup sortis de la modernité ? Pour Myriam Revault d'Allonnes, la question reste ouverte. Ce qu'elle constate, c'est que nous avons perdu cette conviction que nous allons vers un avenir meilleur, garanti par les progrès scientifiques et moraux. Nous savons que les progrès peuvent se retourner contre nous : nous sommes confrontés à « un temps sans promesse », « une indétermination du futur. » Cette indétermination est à interroger.

---

[80] Titre emprunté à Myriam Revault d'Allonnes, *La Crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps,* Paris, Seuil, 2012.

[81] Donnée le 12 avril 2013 dans la salle Topor du Théâtre du Rond-Point.

[82] Toutes les citations sont extraites de la conférence donnée le 12 avril 2013.

Nous traversons certes un temps d'incertitude, mais il s'accorde avec une conception démocratique de la politique : la démocratie est par nature ouverte et mobile. Pour exister en tant que tel, elle doit reconnaître (et assumer) que l'avenir est incertain. Cette incertitude est même motrice car pour agir, il faut pouvoir penser changer ou inventer le cours des choses, et non pas devoir se couler dans un avenir déjà préfiguré. La crise permet d'interroger notre rapport au passé, au présent et au futur : elle se trouve au cœur de l'Histoire. Elle est donc aussi de nature existentielle. Ce que propose la philosophe, c'est d'envisager la crise, non pas comme un concept, mais comme une métaphore.

> […]. Elle [la crise] renvoie à des réalités, à des objets de pensée dont aucun concept ne peut rendre raison. Donc la modernité est non seulement un projet inachevé, mais un projet inclôturable, duquel l'homme doit, comment dire, s'orienter. C'est aussi la raison pour laquelle, au fond, à la fin de mon livre, j'ai confronté deux métaphores de l'existence contemporaine, qui sont des métaphores extrêmement parlantes qui sont deux manières, au fond, d'aborder, d'envisager la crise.

L'homme serait pris au piège de l'environnement qu'il a lui-même créé. Il n'arrive plus, ni à s'y adapter, ni à le modifier pour dénouer la crise et aller vers un avenir meilleur. Il s'est immobilisé dans un présent étouffant. C'est la métaphore de la « cage d'acier » empruntée à Max Weber.

> La première est la métaphore employée par le grand sociologue Max Weber qui est la métaphore de la « cage d'acier ». La métaphore de la « cage d'acier », c'est l'image par laquelle Max Weber, à la fin du XIXe siècle, au moment du développement du capitalisme industriel, rendait compte de la situation de l'homme moderne. L'homme moderne était enfermé, disait-il, dans un « cage d'acier ». Ce qui est intéressant, c'est que la cage ne désignait pas seulement pour lui l'ensemble des contraintes extérieures, des contraintes économiques, qui pèsent sur l'homme, mais que ça désignait aussi la propre adaptation de l'homme à ces contraintes. Ce que Bourdieu appelle un *habitus*, c'est-à-dire la façon dont l'homme moderne, sous l'effet de ces contraintes, s'adapte aux situations qu'il rencontre. Donc, ici, la « cage d'acier », c'est l'image qui rend compte d'un certain type d'hommes qui est façonné par l'esprit du capitalisme et ça renvoie à l'ensemble des dispositions qui font que l'homme moderne est enfermé comme le dit Weber comme dans un habitacle. […]. La métaphore, à ce compte là, elle est aussi bien en soi qu'à l'extérieur de soi. […]. Si j'extrapole, c'est la métaphore de l'enfermement dans la crise.

La crise, au contraire, ouvrirait « une brèche » (empruntée à Hannah Arendt), une possibilité d'être libre. Chez Arendt, la faculté d'être libre est la faculté d'innover, inhérente à l'action. La crise nous contraint à innover, c'est-à-dire à inventer de nouveaux repères pour le monde commun : c'est en cela qu'elle ouvre une brèche.

> Et puis il y a une autre métaphore, que j'ai opposée à celle-ci et qui se trouve chez la philosophe Hannah Arendt, en particulier dans la préface de *La Crise de la culture*, qui est la métaphore de la brèche. […]. C'est une métaphore par laquelle, effectivement, Hannah Arendt veut d'abord rendre compte de la situation de l'homme moderne, de l'homme contemporain qui est privé de traditions. Ce qui caractérise la modernité, c'est que le fil de la tradition s'est rompu. Donc ça décrit une certaine condition historique de l'homme

> moderne. Mais en même temps, la brèche a un sens beaucoup plus profond. La brèche, elle marque l'apparition de la faculté humaine à commencer quelque chose de nouveau, et l'apparition de la faculté humaine à commencer quelque chose de nouveau, qui coïncide avec l'expérience d'être libre. […]. Ce dont Arendt essaie de rendre compte ici, c'est au fond la capacité qu'a l'homme de commencer quelque chose, même lorsque tous les repères lui semblent d'une certaine façon anéantis. […]. Or précisément, ce que dit Arendt, c'est qu'au moment où nous avons perdu le repère, au moment où nous ne disposons plus des balises et des repères qui nous permettaient de formuler des jugements qu'au contraire, nous pouvons, nous avons la capacité de relancer notre faculté de juger, notre capacité à juger.

Pour Myriam Revault d'Allonnes, la crise révèle donc notre difficulté à nous situer par rapport à l'avenir. À nous maintenant de choisir, de nous orienter, entre Weber et Arendt.

3.4.3.1 La crise économique

Le mécanisme des crises est connu car il est inhérent à la nature du capitalisme et à la société industrielle. Il est lié à la question de l'offre et de ses débouchés. Lorsqu'une activité se développe, des premières entreprises investissent pour développer l'offre, entraînant des embauches et dynamisant l'économie. Les autres entreprises les suivent, l'offre devient supérieure à la demande, il y a une saturation de l'activité, qui se traduit par un ralentissement : la surproduction devient des stocks qui ne s'écoulent plus. C'est le début de la crise. Les entreprises se retrouvent en difficulté, elles réduisent leur activité, la croissance se ralentit : c'est la récession. Jusqu'à ce qu'une activité, grâce à une innovation par exemple[83], relance le cycle.

> L'ensemble de ce mouvement à quatre temps – expansion, crise (c'est-à-dire ralentissement puis inversion), récession et reprise – durait habituellement de 8 à 10 ans. Clément Juglar, qui, le premier, a mis en évidence ce mouvement au XIXème siècle, a donné son nom au « cycle Juglar ». Il insistait aussi sur les aspects monétaires de ce cycle, puisque, pour financer de nouveaux investissements, il fallait de la monnaie, laquelle, à l'époque, était constituée essentiellement d'or et, pour une plus faible part seulement, provenait du crédit bancaire. L'afflux d'or – que ce soit grâce aux découvertes des chercheurs d'or ou grâce à un excédent du commerce extérieur – pouvait donc stimuler l'expansion tandis que, à l'inverse, les comportements frileux des banques ou les sorties d'or du territoire national pouvaient accélérer la phase de récession[84].

La monnaie, garantie par l'or, et le commerce extérieur (un des éléments de l'économie réelle), donnaient une assise et une visibilité, ce qui n'est pas le cas avec une économie fianciarisée.

Aujourd'hui, les crises sont liées au capitalisme financier, à la spéculation et au gonflement artificiel de la valeur des actifs, des actions ou des obligations. Le crédit soutient ce capitalisme financier. Lorsque les États cherchent à réglementer le système financier, celui-ci contourne les règles en particulier avec le *shadow*

[83] Nous avons déjà évoqué l'économiste Joseph Schumpeter et le rôle des innovations.
[84] Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie, op. cit.*, p. 222.

banking[85]. Cette difficulté à réguler le système est renforcée par la complexité des mécanismes de la finance, qui se renouvellent pour continuer d'enrichir ceux qui les mettent au point. Les grandes entreprises cotées en bourse sont contraintes par les actionnaires : les patrons dépendent des actionnaires et font des choix à court terme.

3.4.4 La ville de Détroit, entre « cage d'acier » et « brèche »

Un lieu est emblématique des effets de la crise de 2008 : c'est Détroit, la ville du Michigan, qui fut la cinquième ville la plus importante des États-Unis. Fleuron de l'industrie automobile américaine, surnommée « *The Motor City* » ou « *Motown* », Chrysler, General Motor et Ford, les trois grandes firmes américianes, font vivre la ville. Le 18 juillet 2013, elle est déclarée en faillite, avec une dette estimée entre dix-huit et vingt milliards de dollars. Son surnom change, elle devient une « *Bankrupt city* », une ville en faillite… une ville ruinée[86]. Détroit raconte l'histoire de la propriété privée et du capitalisme industriel, qui ont imposé la concentration des centres de production dans des villes ou des régions, mettant ces territoires dans une dépendance dangereuse en cas de faillite, de cessation ou de ralentissement de l'activité. Bataville est un exemple typique de ces territoires entièrement dépendants. Ce déclin de Détroit s'était amorcé dans les années 1950, avec le début de la baisse de la population. Il a été renforcé par l'exode de la population blanche : dans les années 1980, les Afro-Américains deviennent majoritaires. Le terme de *Shrinking cities* (que nous pouvons traduire par ville "rétrécissante", ville en déclin ou ville décroissante) désigne ce phénomène dans lequel une ville se rétrécit sur trois niveaux : démographique (perte de population), économique (perte d'activité) et social (développement de la pauvreté). Aux État-Unis, de nombreuses villes ont été concernées : Baltimore, Buffalo, Cincinnati, Cleveland, Détroit, Philadelphie, Pittsburgh et Saint Louis, pour n'en citer que quelques-unes.

Détroit se transforme. C'est une ville sinistrée, dans laquelle se multiplient les friches industrielles et les bâtiments ou maisons à l'abandon, et se développent les ghettos[87]. Un des symboles de la ruine de la ville est la *Michigan Central Station*, la gare désaffectée de la ville, construite en 1913[88]. La ville n'a pas les moyens de démolir les sites abandonnés, l'éclairage public fonctionne à 40 % et les rues sont désertes.

Friches et architectures industrielles, quartiers à l'abandon et phénomène de *Shrinking cities* parlent de la ville globale – de la ville devant survivre au sein des luttes provoquées par la mondialisation. Par exemple, les *Big Three* (les trois

[85] Littéralement « banque de l'ombre », le *shadow banking* est un système bancaire parallèle qui participe à l'économie, mais en dehors du système bancaire traditionnel. C'est un système complexe car il regroupe des entités légales, mais indépendantes du secteur bancaire.

[86] Après avoir renégocié sa dette, la ville sort de la faillite le 10 décembre 2014.

[87] Au même moment, au début des années 2010, s'y développent des excursions urbaines touristiques permettant d'explorer les "ruines" de la crise.

[88] Elle a été rachetée en 2018 par Ford qui va la rénover et la transformer en espace consacré à l'innovation.

constructeurs américains) avaient délocalisé certaines de leurs usines en dehors de Détroit pour fui les syndicats ouvriers. La ville industrielle en crise traverse l'histoire de la photographie de paysage et la désindustrialisation un thème récurrent. L'exploration du territoire industriel, avec ses bâtiments et ses machines, attire les photographes. Le regard porté sur la ville par les photographes oscille entre « cage d'acier » et « brèche ».

L'exposition *Détroit : décomposition – recomposition* opposait justement deux visions de la ville[89]. Il y avait celle de Guillaume Rivière, se plaçant du côté de la ville dégradée, en décomposition : une ville dans laquelle l'homme est pris au piège de l'environnement qu'il a lui-même créé – du côté de la métaphore de la « cage d'acier », empruntée à Max Weber. Et il y avait la vision de Sara Jane Boyers, montrant une ville en train de renaître, en train de se recomposer : Détroit a su ouvrir « une brèche ». D'autres photographes se sont intéressés à Détroit. Yves Marchand et Romain Meffre, Jennifer Garza-Cuen et Andrew Moore se placent du côté de la « cage d'acier ». Camilo José Vergara s'intéresse aux transformations des lieux et montre une ville qui continue d'exister.

3.4.4.1 La « cage d'acier »

Détroit est sous la neige, les bâtiments sont cabossés, les portes et les fenêtres sont condamnées ; le motel (*Packard Motel)* et l'hôtel *Eddystone* semblent abandonnés ; les façades sont taguées, les feux de signalisation ne fonctionnent pas et les peintures à l'intérieur des édifices sont écaillées ; *Destroy* inscrit en grandes lettres blanches sur une façade ou *For sale / lease* sur le panneau d'une ancienne école publique pourraient donner le titre de la série[90]. Guillaume Rivière a photographié une ville qui incarne la décadence du capitalisme industriel et financier. La ville semble abandonnée, des habitants isolés apparaissent sur quelques images, comme les quelques survivants encore présents.

Yves Marchand et Romain Meffre ont mené un grand projet à Détroit, se rendant sur des centaines de lieux : la série « Ruines de Détroit » (2005-2010)[91]. Ils pratiquent une « photographie de commentaire » : les images sont accompagnées de légendes qui racontent l'histoire des lieux. Certaines n'existent plus, comme le théâtre Adam (*ADAMS THEATER, 2007*), fermé en 1988, photographié en 2007 et détruit en 2009.

Les photographies sont spectaculaires : un ouragan semble avoir dévasté la ville. Certains bâtiments semblent au bord de l'effondrement, comme cette maison (*WILLIAM LIVINGSTONE HOUSE, BRUSH PARK,* 2006) qui est accompagnée de la légende suivante : « Cette maison, l'une des premières commandes d'Albert Kahn, a été construite en 1893 pour le riche banquier William Livingstone. Dans les années 1990, elle a été déplacée et réimplantée à quelques mètres sur un terrain vacant.

[89] L'exposition s'est tenue à la Maison de la photographie de Lille du 24 septembre au 25 octobre 2015.

[90] http://www.guillaumeriviere.com/sujet/132

[91] Un ouvrage a été édité, *The Ruins of Detroit*, Göttingen, Steidl, 2010.

Finalement, sa façade s'est effondrée en 2007 et la maison a été démolie quelques mois plus tard. »[92]. Les fenêtres n'ont plus de vitre (*LUBEN APARTMENTS, BRUSH PARK, 2006* ou *RICH-DEX APARTMENTS, 2006*). Les chambres de l'hôtel Lee Plaza, les salles de classe du lycée technique et les anciennes salles de spectacle offrent un spectacle chaotique. L'ancien bureau de poste ROOSEVELT (*WAREHOUSE, PUBLIC SCHOOLS BOOK DEPOSITORY*, 2007), devenu un entrepôt, est un espace jonché de vieux papiers, de livres, de palettes et bureaux en vrac. La perspective donne l'impression d'un espace délabré quasi infini : « Construit par Albert Kahn et connu à l'origine sous le nom de Roosevelt *Warehouse*, il s'agissait du principal bureau de poste de Detroit. Lorsque la poste a déménagé, l'entrepôt a été utilisé pour stocker des livres et des fournitures scolaires pour les écoles publiques de la ville. En 1987, le dépôt de livres a été endommagé par un incendie. En raison de problèmes d'assurance, rien n'a été récupéré. »[93].

Jennifer Garza-Cuen réalise un vaste projet « *Wandering in Place* » (sous la forme d'une « errance sur place ») explorant différentes villes américaines dont Détroit. La série combine quelques vues extérieures dont l'ancienne gare centrale sur laquelle nous pouvons lire en lettres capitales « SAVE THE DEPOT », des vues intérieures montrant le délabrement et deux portraits de femmes noires, au visage triste. La présence de ces deux personnages renforce l'impression de désenchantement transmise par la série.

Enfin, la série « *Detroit Disassembled* » (« *Détroit démontée* ») d'Andrew Moore montre une ville délabrée dans laquelle la nature reprend peu à peu ses droits[94]. Sur plusieurs images, la vigne vierge verte, jaune et rouge recouvre progressivement les murs au point d'avoir absorbé complétement le bâtiment[95].

3.4.4.2 La fascination des ruines / L'esthétique de la ruine

Ces différentes séries traduisent une fascination pour la ruine et pour la splendeur passée qu'elles laissent entrevoir – pour ce qui a été et qui n'est plus – et les images empruntent une esthétique qui magnifie ces lieux délabrés. Détroit connaît un état de délabrement qui traduit l'absence de soin et d'égard que la ville a connue au milieu du XXe siècle.

Que s'est-il passé à Détroit ? Le mécanisme autophagique du capitalisme s'est enrayé. Il n'y a plus eu d'adaptation, mais une autodestruction rapide, en l'espace de quelques dizaines d'années. Les photographes révèlent ce processus entropique. Ils ne sont pas dans un rapport mélancolique à la ruine (devons-nous regretter la vie dans le système industriel quand Détroit était un fleuron de l'industrie ?), mais

---

[92] « *This house, one of Albert Kahn's first commissions, was built in 1893 for the wealthy banker William Livingstone. In the 1990s, it was moved and replanted a few yards away on a vacant lot. Eventually, its facade collapsed in 2007 and the house was demolished a few months later.* »

[93] « *Built by Albert Kahn and originally known as Roosevelt Warehouse, it was the main post office in Detroit. When the post office moved, the warehouse was then used to store books and school supplies for the city's public schools. In 1987, the book depository was damaged by fire. Because of insurance problems, nothing was recovered.* »

[94] https://andrewlmoore.com/detroit.php

[95] https://andrewlmoore.com/detroit.php#gallery-32

proposent plutôt une critique de notre époque : voilà où nous en sommes ; voilà ce que produit notre modèle économique. En montrant le processus de dégradation de centaines de lieux – c'est bien l'ampleur du désastre qui nous saisit – et qui semblent abandonnés à leur sort, ces différents projets photographiques montrent comment la ville est maintenant livrée aux forces de la nature – aux forces qui ont formé la montagne, pour reprendre Georg Simmel.
Que nous disent ces ruines à travers la photographie ? Elles nous parlent de la nature de l'homme, à la fois bâtisseur et démolisseur. Détroit n'a pas été victime d'une catastrophe naturelle, mais du capitalisme et de la propriété privée. Elles nous parlent des vies brisées par le choix des firmes de délocaliser. Elles évoquent enfin le destin des territoires spécialisés qui s'effondrent quand l'activité économique principale périclite.

3.4.4.3 Ouvrir « une brèche »

Camilo José Vergara est sociologue et photographe. Il s'intéresse aux transformations des villes américaines. Après avoir observé Détroit pendant plusieurs années, il propose en 1995 « de transformer environ une centaine de buildings en un grand parc national, une aire de jeux et de merveilles.[96] » La proposition peut paraître provocante mais Détroit cristallise l'aire urbaine sacrifiée : elle attire les touristes et les photographes venus explorer les vestiges d'un temps industriel glorieux. Le sociologue veut interroger cette situation. Camilo José Vergara a réalisé de nombreuses séries sur Détroit, se focalisant sur un lieu précis, qui est présenté à différentes saisons ou à différents moments, dans un temps qui se déroule[97]. Cette méthode photographique lui permet, en tant que sociologue, de constituer un terrain.

> La photographie est pour moi un outil pour poser des questions en permanence, pour comprendre l'esprit d'un lieu et, comme je l'ai découvert au fil du temps, pour aimer et apprécier les villes. […]. Je suis un constructeur de villes virtuelles. Je considère mes images comme des briques qui, placées les unes à côté des autres, révèlent les formes et les significations de communautés urbaines négligées[98].

Les différentes séries décrivent une ville qui n'est pas éteinte, qui change, tout en conservant ce vaste patrimoine industriel, comme l'ancienne usine Packard. La rétrospective présentée à Washington (septembre 2012 – février 2013) s'intitulait : *Detroit is no Dry Bones* (« *Détroit n'est pas un os sec* » ou « *Détroit n'est pas desséchée* »). Détroit est vivante.

---

[96] Camilo José Vergara, « *Visible City* », *Metropolis*, avril 1995, p. 36.

[97] Voir le site du photographe et sociologue : https://www.camilojosevergara.com/

[98] Traduction personnelle. https://www.camilojosevergara.com/About-This-Project/1 : « *Photography for me is a tool for continuously asking questions, for understanding the spirit of a place, and, as I have discovered over time, for loving and appreciating cities. […]. I am a builder of virtual cities. I think of my images as bricks that, when placed next to each other, reveal shapes and meanings of neglected urban communities.* » Traduction personnelle.

Sara Jane Boyers a commencé la série « *Detroit Definition* » en janvier 2011 et elle y est retournée seize fois jusqu'à aujourd'hui[99]. Née à Détroit, mais californienne depuis l'âge d'un an, la photographe explore toutes les strates de la ville. Les images sont soignées, les lumières éclairent l'espace, il n'y a pas d'images de bâtiments à l'abandon ou dégradés. La photographe n'a pas retenu cet aspect-là de la ville. Elle s'est mise dans le présent, regardant ce qui a résisté et se tournant vers le futur. Elle montre des fenêtres avec des vitres (*Woodbridge*) ou des espaces en train d'être restaurés (*Capital Park Restoration 1*). Et lorsqu'elle photographie l'ancienne gare, elle ne propose pas la vue d'ensemble d'un bâtiment suspendu dans le temps – vestige d'une splendeur révolue, mais une entrée éclairée et rougeoyante (*Michigan Central 2017*). Il y a une usine dans laquelle des employés travaillent (*Shinola : Watchband Assembly room*). Sur deux images, nous apercevons des potagers (*Jonathan at Penrose Art/Garden* et *Brush Park Community Garden*) et sur une autre, un marché de fruits et légumes : *Shoppers on Eastern Market Saturdays*. Il y a des habitants à Détroit et ils sont souriants (*At the Jazz Festival*).

Détroit a ouvert une brèche. La ville qui avait perdu tous ses repères se met à innover ; elle se tourne vers l'économie collaborative et durable. Le vélo remplace peu à peu l'automobile. Elle séduit de nouveau et attire de jeunes entrepreneurs, séduits par l'énergie, le nouveau modèle de développement et les prix attractifs de l'immobilier. Elle se reconvertit dans l'agriculture urbaine. Les potagers sauvages prolifèrent : c'est le *Guerilla Gardening*. La ville compte plus de 1 3000 jardins communautaires. Le 30 novembre 2016, Détroit a inauguré *AgriHood*, un « quartier agricole » en plein centre-ville : 8 000 m^2 comprenant entre autres un verger, un café communautaire et un centre éducatif. Cet espace fonctionne sur le mode collaboratif, s'appuyant sur le bénévolat et la gratuité des denrées récoltées. Il développe donc une autre façon de vivre la ville, de se lier aux autres et de partager l'espace : c'est véritablement un « espace-qui-est-entre », pour reprendre Hannah Arendt, et dans lequel chacun peut trouver sa place et s'exprimer.

[99] https://www.sarajaneboyersphoto.com/Artist.asp?ArtistID=4499&AKey=HJ224MTA&ajx=1#!pf90247_im20

Conclusion

Les artistes contemporains ne vivent pas en dehors du monde : ils s'intéressent à l'économie parce qu'ils prennent position face au réel et que celui-ci est aujourd'hui façonné par le développement économique. Lors d'un entretien sur le 72e festival d'Avignon (2018), Olivier Py, son directeur, insiste justement sur le rôle des artistes.

> Dire que le festival est dans l'état d'utopie, est une ville en état d'utopie, ne veut pas dire qu'il est fermé ou inconscient de la violence du monde tout autour, une violence du monde qui s'aggrave à mon sens et les artistes en parlent, ils en parlent bien, ils en parlent bien tout simplement parce qu'ils en parlent avec espoir. Je ne voudrais pas qu'on imagine que, dans le monde de l'art, on est dans une sorte de bulle, que c'est une sorte de psychotrope culturel qui nous empêche de prendre conscience de la réalité. C'est exactement l'inverse, c'est une loupe quelque fois, c'est un miroir quelque fois, c'est une manière d'observer le monde et si les spectateurs viennent aussi nombreux et avec autant de passion, je crois que cela tient à ça. Ils se sentent plus au monde, plus présents au monde en ayant vécu un festival[1]. »

Les artistes proposent en effet une vision subjective, une vision à laquelle ils donnent une forme et qui peut travestir la réalité, là où le journaliste ou le reporter cherche à montrer la "vérité", mais ils le font de l'intérieur du monde. Ils proposent « une manière d'observer le monde » laquelle doit venir nourrir notre façon de le regarder et de le vivre. Ils rendent visibles et intelligibles la réalité. Nous avons évoqué le chercheur scientifique qui « remonte » du visible pour aller vers l'invisible[2]. L'artiste chemine en sens inverse.

Ce rapport au réel et la possibilité de rendre visible sont renforcés, à partir des années 1960, avec la diversification des pratiques artistiques. La performance, l'installation, la vidéo et la photographie sont quatre *médiums* qui produisent des œuvres en prises avec le réel. Les artistes emploient leur corps, utilisent des matériaux et des objets, et déploient les images pour dénoncer les réalités sociales, la marchandisation et le règne du patriarcat dans la culture occidentale, en particulier dans le champ du travail, et le pouvoir de l'argent dans notre société. Ils nous aident à appréhender la réalité. Ils l'enrichissent de leur point de vue, ils nous sortent de nos habitudes de penser et modifient nos positions. Ils agissent sur nous. Lorsque Mierle Laderman Ukeles nettoie la vitrine de la momie, au même titre que le conservateur et l'homme d'entretien, elle nous renvoie à notre propre rapport aux autres dans notre travail ou dans notre vie, quand nous regardons avec moins d'égard ceux qui exercent des métiers que nous jugeons moins valorisants. Elle nous renvoie à notre propre orgueil. Elle nous remet en question.

---

[1] https://www.francebleu.fr/infos/culture-loisirs/festival-2018-olivier-py-tire-le-bilan-1532443582. Diffusée le 24 juillet 2018 sur France Bleu.

[2] Victor Scardigli, *Imaginaire de chercheurs et innovation technique*, *op. cit*, p. 13.

Le monde est aujourd'hui façonné par l'économie, laquelle semble surplomber les autres activités (sociales, culturelles et politiques). Il y a un « désencastrement » de l'économie et de la société pour reprendre Karl Polanyi. L'économie devrait servir dans les activités sociales, culturelles et politiques, non les asservir. Le développement économique adapte ainsi l'espace à ses besoins, en particulier avec l'urbanisation et la mondialisation. Les artistes s'emparent des espaces ainsi configurés, de l'espace de travail au sein de l'entreprise, jusqu'au marché en passant par les espaces intermédiaires comme la maison. Ils forgent des outils et révèlent les processus. À partir de l'espace, ils mettent ainsi en place des stratégies pour rendre intelligibles la réalité du monde. Ces dispositifs (stratégie du renversement, stratégie du montage, stratégie du décalage, synecdoque, stratégie du détournement, jeu d'échelle, stratégie de la décontextualisation, stratégie de la disproportion ou œil cartographique, pour n'en citer que quelques-uns détaillés dans notre recherche) travaillent l'espace de l'intérieur.

Cette mise en critique s'est articulée autour de trois axes : le travail, la terre et la monnaie, lesquels font référence aux trois « marchandises fictives » définies par l'économiste Karl Polanyi et présentées dans l'ouverture. Au fil des artistes et de leurs œuvres, s'est construit un récit qui révèle le moment aporétique dans lequel nous nous trouvons. Le système capitaliste autophagique nécessite une forte croissance qui a pour effet de dégrader peu à peu notre lieu de vie, la terre, c'est-à-dire l'environnement dans lequel prospère le capitalisme. Pour reprendre la position d'Alain Gras, le développement durable relève de l'oxymore. Nous traversons une période d'incertitude, nous avons perdu nos repères.

Le travail salarié qui symbolisait le développement économique au XIXe et au XXe siècles est remis en question : il semble qu'il n'y ait plus assez de travail pour tous. Par ailleurs, le travail ne semble plus la valeur centrale de notre vie. Enfin, il est inquiété par les progrès de l'Intelligence Artificielle et la robotisation. Nous ne savons ce qui va se passer. Cinq chercheurs, François-Xavier de Vaujany, Amélie Bohas, Sabine Carton, Julie Fabbri et Aurélie Leclercq Vandelannoitte ont imaginé quatre atmosphères, à partir de quatre scénarios, pour 2030 : le *freelancing*, avec une atmosphère fluide et des activités interchangeables ; le salariat, avec une atmosphère qui repose sur le contrat ; le revenu universel, avec une atmosphère communautaire et solidaire ; et l'hybridation, combinant salariat et entrepreneuriat, dans une atmosphère où tout est toujours à redéfinir[3].

La mondialisation et les nouvelles technologies de l'informatique ont intensifié la « guerre économique ». Nous sommes connectés en permanence, dans une temporalité de l'immédiateté. Nous sommes plongés dans un réseau global au sein duquel la circulation de marchandises et de données est continue. Le gobelet en plastique est en train d'être remplacé par l'oreillette sans fil : nous sommes de plus en plus connectés, et de plus en plus isolés.

[3] « Le Futur du travail en 2030 : quatre atmosphères » : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01945379/document.

> Or – et c'est là que l'oreillette sans fil représente beaucoup plus qu'une simple amélioration de l'oreillette filaire –, les usagers tendant à les porter en permanence sur eux. Les convenances seules semblent en dissuader certains utilisateurs. Paradoxe des « *connected people* » chers à une célèbre marque de téléphone : plus on est relié, moins on échange avec son entourage[4].

Cette temporalité guide notre façon de consommer. Nous commandons des produits sur internet que nous espérons simultanément déposés dans notre boîte aux lettres.

Enfin, la financiarisation de l'économie incarne la prise de pouvoir par les grandes entreprises et les grandes banques. Il n'y a pas eu un « réencastrement » de l'économie dans la société. La ville de Détroit en est un douloureux exemple. La rationalité économique poursuit sa course seule en tête. Et les institutions politiques semblent jouer un rôle d'adaptateur et non d'initiateur. L'innovation politique et sociale provient d'initiatives citoyennes, comme à Détroit ou à São Paulo, à *Ocupação Esperança* : l'envie de créer une collectivité féministe et la crise du logement sont à l'origine de cette favela qui fonctionne en autogestion depuis six ans.

Toutefois, il ne s'agit pas de rejeter l'entreprise qui est, pour l'économiste Olivier Favereau, « un espace politique ».

> D'abord, l'entreprise est un être politique parce qu'elle s'organise autour de deux relations de pouvoir : le pouvoir des actionnaires et la subordination des salariés aux employeurs. Ensuite, parce que cette relation verticale appelle une dimension horizontale : une entreprise viable doit créer du commun entre ses dirigeants, ses salariés, ses clients, ses financeurs, ses fournisseurs, le territoire où elle est implantée, etc. Cette dualité fait de l'entreprise un espace politique, qui doit être pensé comme tel, ce que nos démocrates libérales ont négligé jusqu'à présent, dans l'indifférence des économistes et des juristes[5].

L'économiste rappelle que l'entreprise a changé de rôle dans les années 1970. Auparavant, il y avait une « alliance dirigeants-salariés » dans laquelle les gains étaient principalement redistribués aux salariés. Puis elle a été remplacée dans les années 1970 par l'« alliance financiers-dirigeants » dans laquelle l'entreprise « n'est plus vue comme un collectif de travail mais comme un agrégat d'actifs qui doit assurer le meilleur rendement à ses propriétaires. »[6]. Olivier Favereau défend la codétermination dans laquelle les salariés et les actionnaires se partagent la représentation aux seins des conseils d'administration ou de surveillance, comme cela se pratique depuis longtemps en Allemagne ou en Autriche.

Quand l'entreprise est envisagée uniquement dans sa capacité à faire du profit, elle est restreinte à sa dimension purement économique, ce qui en fait une entité qui ne

---

[4] Florent Trocquenet-Lopez, « Oreillette sans fil, fil à la patte », revue *SOCIALTER*, n°35, juin-juillet 2019, p. 97.

[5] Entretien avec Olivier Favereau dans *Alternatives économiques*, 02/04/19. https://www.alternatives-economiques.fr/olivier-favereau-lentreprise-un-espace-politique/00088785. Consulté le 3 avril 2019. Olivier Favereau est professeur émérite d'économie et codirecteur du département Economie et société au Collège des Bernardins.

[6] *Idem*.

s'envisage pas comme devant s'impliquer dans d'autres champs (social, culturel ou politique). Il y a d'autres façons d'envisager l'entreprise. Nous avons évoqué l' « entreprise libérée » qui propose un autre modèle d'organisation dans laquelle le système hiérarchique est aboli pour laisser place à l'auto-direction et à l'autonomie des salariés[7]. L'entreprise est alors envisagée, avant tout, comme une communauté de personnes et se focalise sur la dimension humaine – sur les relations qui se déploient au sein de cette communauté. Nous avons vu par ailleurs que l'entreprise au sein de l'économie sociale et solidaire (E.S.S.) propose aussi un autre modèle, dont les formes (coopératives, mutuelles, associations ou fondations) sont dotées d'une gouvernance démocratique et n'ont pas le profit comme but principal. L' « entreprise libérée » et l'entreprise sociale et solidaire innovent en proposant de nouvelles formes d'organisation et endosse un rôle social, politique et environnemental.

Nous voudrions opérer ici un renversement, de l'économie vers l'art et faire l'hypothèse que la figure de l'entrepreneur décrit par l'économiste Joseph Aloïs Schumpeter s'incarne dans ce que nous avons choisi de nommer l' « artiste libéré ». Nous l'avons vu, l'économiste autrichien distinguait l'entrepreneur au capitaliste, le premier innovant et aimant le changement, le second préférant la continuité. L'innovation introduit la rupture. Et la mise en œuvres des innovations suppose la présence d'une personne capable de les exploiter : l'entrepreneur innovant, qui aime se trouver loin des sentiers battus et qui est l'élément moteur du changement économique.

Lorsqu'en 1995 Fabrice Hybert transforme le musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC) en *Hybertmarket*, il introduit une nouvelle façon de concevoir une exposition, hybride et évolutive. Lorsque Philippe Parreno occupe le Consortium à Dijon, en 1995, ou le Palais de Tokyo en 2013, il met au cœur de sa pratique la dimension collective de la production. Lorsque Pierre Huyghe réemploie les anciennes cimaises du centre Pompidou (2013-2014), qu'il le recycle en quelque sorte, il conçoit l'exposition comme un espace physique et total incluant la structure et l'histoire du musée. Lorsqu'en 2008, Loris Gréaud investit le Palais de Tokyo avec son projet *Cella Door*, il place au cœur de l'exposition un studio et un ingénieur qui active les œuvres et produit l'environnement sonore, dans un espace modulé en temps réel. Fabrice Hybert, Philippe Parreno, Pierre Huyghe et Loris Gréaud entreprennent des projets dans lesquels ils interviennent comme concepteurs et superviseurs de processus et délèguent la fabrication ou la mise en œuvre des objets scénographiés. Ils se sont affranchis de certaines tâches : ce sont des « artistes libérés », qui ont rompu avec l'exposition-vitrine pour proposer un nouveau type d'expérience au visiteur qui entre dans leurs expositions.

Nous voudrions opérer de nouveau un renversement, de l'art vers l'économie, cette fois-ci, et revenir à l'action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France.

[7] Ce modèle de management a été théorisé par Brian M. Carney, Isaac Gertz, *Liberté & Cie*, Paris, Fayard, 2012. Isaac Gertz, *L'Entreprise libérée : comment devenir un leader libérateur et se désintoxiquer des vieux modèles*, Paris, Fayard, 2017.

Avec son dispositif démocratique reposant sur trois acteurs, un commanditaire, un artiste et un médiateur, qui se trouvent réunis dans l'espace commun construit par la commande, elle propose une façon innovante de concevoir et de réaliser un projet. *Le Protocole* des Nouveaux commanditaires, avec son organisation tripartite et démocratique, pourrait irriguer le monde de l'entreprise et l'aider à se penser comme un « espace politique ».

C'est ainsi que la nature et les artistes nous lancent un défi. Celui de réorienter notre regard vers d'autres modes d'action et d'autres modèles de société. Celui de réinventer de nouveaux repères et de « ré-encastrer » l'économie et la société.

Bibliographie

OUVRAGES ANTHROPOLOGIE, ÉCONOMIE, PSYCHOLOGIE ET SOCIOLOGIE

. Norbert Alter, *L'Innovation ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
. Philippe Askenazy, *Les Désordres du travail*, Paris, éditions du Seuil et La République des Idées, 2004.
. Henri Atlan, *Qu'est-ce qu'un modèle ?* Paris, éditions Manucius, 2011.
. Jacques Attali, *La parole et l'outil*, Paris, P.U.F, 1975.
. Georges Bataille, *O.C.*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976. *L'Histoire de l'érotisme.*
. Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.
. Emmanuelle Bénicourt, Bernard Guerrien, *La Théorie économique néoclassique*, Paris, éditions La Découverte, 2008.
. Laurence Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux gender studies*, Bruxelles, éditions De Boeck, 2011.
. Sophie Béroud, Jean-Michel Denis, Guillaume Desage, Baptiste Giraud, Jérôme Pélisse, *La Lutte continue ?* Bellecombe-en-Bauges, éditions du Croquant, 2008.
. Pierre Boisard, *Le Nouvel âge du travail*, Paris, Hachette Littératures, 2009.
. Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
. Fernand Braudel, *La Dynamique du capitalisme*, Flammarion, Paris, 2014.
. Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux (dir.), *Statactivisme. Comment lutter avec des nombres*, Paris, éditions La Découverte, 2014.
. Antonio A. Casilli, *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic,* Paris, Seuil, 2019.
. Daniel Cefaï, *Pourquoi se mobilise-t-on ?* Paris, éditions La découverte, 2007.
. Mona Chollet, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris, éditions La Découverte, 2015.
. Denis Clerc, *Déchiffrer l'économie,* Paris, éditions La Découverte, 2014.
. Yves Clot, *La Fonction psychologique du travail*, Paris, PUF, 1999.
. Daniel Cohen, *Trois leçons sur la société post-industrielle*, Seuil / la république des Idées, 2006.
. Isabelle Coutant, *Les Migrants en bas de chez soi*, Paris, Seuil, 2018.
. Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, éditions La découverte, 2016.
. Gustave Nicolas Fischer*, Le Travail et son espace. De l'appropriation à l'aménagement*, Paris, Bordas, 1983.
. Jean Gadrey, *Adieu à la croissance. Bien vivre dans un monde solidaire*, Paris, Les Petits matins, 2015.
. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, trad. Alain Accardo, Paris, Les Editions de minuit, 1973.
. Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, trad. Alain Accardo, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.
. André Gorz, *Capitalisme, socialisme, écologie*, Paris, Galilée, 1991.
. André Gorz, *Écologica*, Paris, Galilée, 2008.

. Alain Gras, *Les Imaginaires de l'innovation technique*, Paris, éditions Manucius, 2013.
. Pierre Gras, *Le Temps des ports*, Paris, Editions Tallandier, 2010.
. Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Paris, Flammarion, 2011.
. Colette Guillaumin, *Sexe, race et Pratique du pouvoir*, Paris, Côté-femmes Éditions, 1992.
. Françoise Héritier, *Masculin / féminin. La Pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.
. Françoise Héritier (dir.), *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris, Le Pommier / Cité des sciences et de l'industrie, 2005.
. Eric Heyer, Pascal Lokiec et Dominique Méda, *Une autre voie est possible*, Paris, Flammarion, 2018.
. Paul Jorion, *Misère de la pensée économique*, Paris, Fayard, 2012.
. Michel Lallement, *L'Age du faire*, Paris, Seuil, 2015.
. Bruno Latour, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, éditions La Découverte, 2015.
. Sandra Laugier, Pascale Molinier, Patricia Paperman, (dir.), *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2009.
. Bernard Maris, *Antimanuel d'économie*, Rosny, Bréal, 2003.
. Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, trad. Jean-Pierre Gougeon, Paris, Flammarion, 1996.
. Marcel Mauss, *Essai sur le don*, Paris, PUF, 2012.
. Dominique Méda, *Le Travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995.
. Dominique Méda, *Le Travail*, Paris, PUF, 2004.
. Dominique Méda, *La Mystique de la croissance*, Paris, Flammarion, 2014.
. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil / République des Idées, 2002.
. Abraham Moles, Elisabeth Rohmer, *Micropsychologie et vie quotidienne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
. Abraham Moles, Elisabeth Rohmer, *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978.
. Pascale Molinier, *Les Enjeux psychiques du travail*, Paris, éditions Payot et Rivages, 2006.
. Pierre Musso, *L'Imaginaire industriel*, Paris, éditions Manucius, 2013.
. Paul Nougier (dir.), *Introduction à l'écologie humaine*, Paris, Ellipses, 2001.
. Thierry Pillon, *Le Corps à l'ouvrage*, Paris, Stock, 2012.
. Karl Polanyi, *La Grande Transformation*, trad. Catherine Malamoud, Maurice Angeno, Paris, Gallimard, 1983.
. Karl Polanyi, *La Subsistance de l'homme. La place de l'économie dans l'histoire et la société*, Paris, Flammarion, 2011.
. Olivier Razemon, *Comment la France a tué ses villes*, Paris, Rue de l'échiquier, 2016.
. Jeremy Rifkin, *La Troisième Révolution industrielle*, trad. Françoise et Paul Chemla, Arles, Les Liens qui libèrent, 2012.
. Joseph Schumpeter, *Théorie de l'évolution économique. Recherches sur le profit, le crédit, l'intérêt et le cycle de la conjoncture*, Paris, Dalloz, 1999.
. Victor Scardigli, *Imaginaire de chercheurs et innovation technique*, Paris, éditions Manucius, 2013.
. Jacques Valier, *Brève histoire de la pensée économique d'Aristote à nos jours*, Paris, Flammarion, 2005.

. Loïc Wacquant, *Parias urbains*, trad. S. Chauvin, Paris, éditions La Découverte, 2006.
. James P. Womack, Daniel T. Jones, Daniel Roos, *Le Système qui va changer le monde*, trad. de l'américain par Jean-Jacques Schakmundes, Paris, Dunod, 1992.

OUVRAGES ESTHÉTIQUE ET HISTOIRE DE L'ART

. Paul Ardenne et Barbara Polla, *Working men, art contemporain et travail*, Bruxelles, Que, 2008.
. Jean Arnaud et Bruno Goosse (dir.), *Document, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.
. Jean-Christophe Bailly, *Le Temps fixé*, Paris, Bayard, 2009.
. Jean-Pierre Balpe, *Contextes de l'art numérique*, Paris Hermès Science Publications, 2000.
. Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
. Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Flammarion, 2004.
. Dominique Baqué, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2004.
. Bertolt Brecht, *Sur le cinéma*, trad. J-L Lebrave et J-P Lefebvre, Paris, L'Arche Éditeur, 1970.
. Pierre Bourdieu, *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965.
. Christine Buci-Glucksmann, *L'Œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.
. Anne-Céline Callens, Pauline Jurado Barroso, *Art, architecture, paysage ; À l'époque post-industrielle*, (dir.), Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2015.
. Eric de Chassey, *Platitudes*, Paris, Gallimard, 2006.
. Edmond Couchot, Norbert Hillaire, *L'Art numérique*. Paris, Flammarion, 2003.
. Raphaël Cuir et Éric Mangion (dir.), *La Performance. Vie de l'archive et actualité*, Dijon, Les Presses du réel, 2013.
. Didier Debaise, Xavier Douroux, Christian Joschke, Anne Pontégnie, Katrin Solhdju (dir.), *Faire art comme on fait société*, Dijon, Les Presses du réel et la Fondation de France, 2013.
. Michelle Debat, Jacinto Lageira (dir.), *La Photographie en Acte(s). Répéter. Représenter. Reproduire. Traduire. Transcrire. Transmettre*, Paris, éditions Filigrane, 2014.
. Michelle Debat, Paul-Louis Roubert (dir.), *Quand l'image agit ! À partir de l'action photographique*, Paris, éditions Filigranes, 2017.
. Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, éditions Gallimard, 1992.
. Guy Debord, *Commentaire sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
. Xavier Douroux, François Hers, *L'Art sans le capitalisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.
. Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.
. Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, CNAP et Editions Jacqueline Chambon, 2002.
. Régis Durand, *Habiter l'image*, Paris, Marval, 1994.
. Fred Forest, *Art et internet*, Paris, éditions Cercle d'Art, 2008.
. Hal Foster, *Design&crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

. Michael Fried, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, éditions Hazan, 2013.
. Hervé Gaff, *Qu'est-ce qu'une œuvre architecturale ?* Paris, Vrin, 2007.
. Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.
. Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris, Gallimard, 2014.
. François Hers, *Le Protocole*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.
. Norbert Hillaire, *L'Expérience esthétique des lieux*, Paris, L'Harmattan, 2008.
. Norbert Hillaire (dir.), *L'Artiste et l'entrepreneur*, Saint-Etienne, Cité du design éditions, 2008.
. Norbert Hillaire, *L'Art dans le tout numérique*, Paris, éditions Manucius, 2014.
. Jean-Marc Huitorel, *Art et économie*, Paris, éditions Cercle d'Art, 2008.
. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, école nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011.
. Martine Joly*, Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993.
. Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
. Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.
. Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
. Michel Maffesoli, *Imaginaire et postmodernité*, Paris, éditions Manucius, 2013.
. Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, éditions du Seuil et La République des Idées, 2002.
. Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?* Paris, Bayard éditions, 2015.
. Claire Moulène, *Art contemporain et lien social*, Paris, éditions Cercle d'Art, 2006.
. Michel Peroni et Jacques Roux (dir.), *Le Travail photographié*, Paris, CNRS éditions, 1996.
. Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2002.
. Jean-Louis Pradel, *L'Art contemporain*, Paris, Larousse-Bordas /HER, 1999.
. Sophie Prunier-Poulmaire (dir.), *Le Travail révélé*, Paris, Intervalles, 2009.
. Naomi Rosenblum, *Une histoire mondiale de la photographie*, Paris, Abbeville, 1998.
. André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989.
. Allan Sekula, *Ecrits sur la photographie*, Paris, école nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2013.
. Katy Siegel, Paul Mattick, *Money*, New York, Thames @ Hudson, 2005.
. Yann Tomas (dir.), *Les Entreprises critiques*, Advancia Negocia / Art&Flux / CERAP éditions, 2008.
. Joseph Rykwert, *La Maison d'Adam au paradis*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Seuil, 1976.
. Peter Sloterdijk*, Le Palais de cristal. A l'intérieur du capitalisme planétaire,* Maren Sell éditeurs, 2006.

OUVRAGES ESPACE ET GEOGRAPHIE

. Olivier Dollfus, *La Mondialisation*, Paris, Presses de Sciences Po, 2007.

. Henri Gaudin, *Considérations sur l'espace*, Éditions du Rocher, 2003.
. Henri Gaudin, *Seuil et d'ailleurs*, Besançon, Les éditions de l'imprimeur, 2004.
. Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 1999.
. Jacques Levy (dir.), *L'Invention du monde. Une géographie de la mondialisation*, Paris, Presse de Sciences Po, 2008.
. Michel Lussault, *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain,* Paris, éditions du Seuil, 2007.
. Michel Lussault, *Hyper-lieux,* Paris, éditions du Seuil, 2017.
. Daniel Noin, *Le Nouvel Espace français*, Paris, Armand Colin, 2006.
. Thierry Paquot, Chris Younès, *Espace et lieu dans la pensée occidentale. De Platon à Nietzsche*, Paris, éditions La Découverte, 2012.
. Juriaan Van Meel, *Lieux de travail*, Gif-sur-Yvette, Éditions Charles Foster, 2015.

MONOGRAPHIES ET CATALOGUES D'EXPOSITION

. *Absalon : Cellules* (exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 28 janvier-14 mars 1993), Paris, musée d'art moderne, 1993.
. *Archigram*, Paris, éditions du centre Pompidou, 1984.
. *Franchise : Atelier van Lieshout*, Antwerpen, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst, 2002.
. *Atelier van Lieshout,* Lyon, éditions Le rectangle, 2003.
. *Bernd et Hilla Becher,* Paris, éditions du Centre Pompidou, 2004.
. *Bombay l'album Maximum City,* Paris, Edigroup Terrail et Lille, lille3000, 2006.
. Arles, Actes Sud / Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, 2002.
. Pierre Arnauld, *Tania Mouraud*, La Création contemporaine.
. *Tania Mouraud : fait main*, Tourcoing, Ecole supérieure d'expression plastique de Tourcoing, novembre 1992.
. *Ursula Biemann : mission Reports* : Nurnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2012.
. Luc Baboulet, Bastien Gallet, *Alain Bublex*, Paris, Flammarion, 2010.
. *Alain Bublex : Plug-In city*, Houston, Blaffer Gallery, the Art museum of the University of Houston, 2005.
. *Ce qui vient,* (Biennale d'art contemporain #2, Rennes), Dijon, les presses du réel, 2010.
. Claire Chevrier, *Il fait jour*, Paris, Loco, 2012.
. Jean-François Chevrier, "Hommage à Gerhard Richter, peintre photographe", in *L'Époque, la Mode, la Morale, la Passion,* Paris, Centre Georges-Pompidou, 1987.
. Jean-François Chevrier*, Photo-Kunst*, Stuttgart, Graphische Sammlung Staatgalerie Stuttgart, 11/11/89 -14/1/90.
. Jean-François Chevrier*, Lieux communs, figures singulières*, Paris, ARC, 1991.
. Jean-François Chevrier, Catherine David, *Passages de l'image*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1990.
. Jean-François Chevrier, James Lingwood, *Une autre objectivité*, Milan, Idea Books, 1989.
. Geneviève Clancy, Catherine David, Vincent Labaume et Jean-Pierre Rhem, *Jean-Luc Moulène*, Paris, Hazan, 2002.
. Stéphane Couturier, *Melting Point*, Pris, TransPhotographicPress, 2006.

. Rapahël Dallaporta (photographies) et Ondine Millot (textes), *Esclavage domestique*, Paris, Filigranes éditions, 2006.
. *Hubert Duprat : massive centrale*, Milan, éditions Silvana, 2011.
. Régis Durand, Bernard Lamarche-Vadel, Gilles Mora, André Rouillé. *La photographie et au-delà. Nouvelles expressions en France*. Paris, A.F.A.A, 1996.
. *Et voilà le travail*, (galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône 13 juillet – 30 septembre 2007), Arles, Acte Sud, 2007.
. Anne Favret, Patrick Manez, *Les Arpenteurs*, Paris, Éditions Loco, 2014.
. *Economie humaine*, Jouy-en-Josas, Espace d'art contemporain HEC, 2015.
. Paul Graham, *American night*, Steidl, 2003.
. *Loris Gréaud : crossfading*, Paris, Dis voir, 2015.
. *Duane Hanson*, Londres Serpentine galleries / Koenig Books, 2015.
. François Hers, *Récit*, Paris, Herscher, 1983. Avec la collaboration de Jean-François Chevrier.
. François Hers, Sophie Ristelhueber, *Intérieurs*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1981 [cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 1981].
. François Hers, Jean-François Chevrier, *Récit*, Paris, Herscher / Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1983
. *Frontières invisibles,* Oostkamp, Stichting unstboek bvba, 2009.
. *Istanbul, traversées,* Lille, lille3000 et Actar, 2009.
. *Valérie Jouve : en attente* (Centre Pompidou, Galerie d'art graphique, 23 juin-13 septembre 2010), Paris, éditions du centre Pompidou, 2010.
. *Suzanne Lafont,* Paris, éditions du Jeu de Paume, 1991.
. Franck Lamy, *Zones de Productivité concertées*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2008. Catalogue d'exposition.
. *Le Grand orchestre des animaux,* Paris, Fondation*Cartier* pour l'art contemporain, 2016.
. Éric Mangion et Michel Sajn (dir.), *À la vie délibéré ! Une histoire de la performance sur la côte d'Azur de 1951 à 2011*, exposition du 1er juillet au 28 octobre 2012, villa Arson, Nice, La Strada/Villa Arson, 2012.
. *Florence Paradeis,* Centre d'art contemporain de Brétigny / Edition Villa Saint Clair, 2002. Exposition au Centre d'art contemporain de Brétigny du 5 octobre au 30 novembre 2002.
. *Philippe Parreno : alien affection*, Paris / Paris musées et Dijon / Presses du réel, 2002.
. *Philippe Parreno,* Paris / Centre Pompidou et Zurich / JRP Ringier, 2009.
. Pascal Rousseau, *Fabrice Hybert*, Paris, Hazan, 1999.
. Markus Rasp, *Contemporary German Photography*, Cologne, Taschen, 1997.
. *Mika Rottenberg (Palais de Tokyo 23 juin – 11 septembre 2016), Paris, Palais de Tokyo, 2016.*
. *Bruno Serralongue,* Dijon, Les presses du réel, 2002.
. Larry Sultan*, Katherine Sultan*, Cologne, Steidl, 2010.
. Klaus Honnef, *Andy Warhol, 1928-1987. De l'art comme commerce*, Cologne, Taschen, 1990.
. Bruce Brooks Pfeiffer, *Wright*, Cologne, Taschen, 2015
. *Transit, Paris, énsb-a, 1997.*

. *Valeurs croisées. Crossing Values,* (Biennale d'art contemporain #1, Rennes), Dijon, les presses du réel, 2008.
. Eulàlia Valldosera, *Works 1990-2000*, Rotterdam, Witte de With ; Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 2000.
. Eulàlia Valldosera, *El ombligo del mundo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2009.

REVUES ET ARTICLES

Anthropologie, histoire de l'art et esthétique

. Paul Ardenne, « Simon Sterling, une esthétique des détours », *Art Press*, n° 273, novembre 2001, p. 47-50.
. Dominique Baqué, « L'image fixe pour repenser le monde », *Artpress*, n°350, novembre 2008, p. 52-59.
. Dominique Baqué, « Au creux de la vague », *Art Press 2*, trimestriel n° 34, août / sept. / oct. 2014, p. 31-37.
. Walter Benjamin « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanique » [1936], *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël, 1971.
. Vincent Lavoie, « Le photojournalisme authentique », *Art Press 2*, trimestriel n° 34, août / sept. / oct. 2014, p. 46-52.
. Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici « L'Argent au Plateau », http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2112.
. Emmanuelle Lequeux, « Le labyrinthe angoissant et sans espoir de Gregor Schneider », *Le Monde*, 03 mai 2008, http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/05/03/exposition-le-labyrinthe-angoissant-et-sans-espoir-de-gregor-schneider_1040889_3246.html
. Jean-Claude Moineau, "In-finition de la photographie", [1985 /Index n° 28], disponible auprès de *L'Index*, 31, rue Godot de Mauroy, 75009 Paris.
. Jean-Claude Moineau (avec la collaboration d'Hervé Abbadie, Bruno Brusa et Thierry Nivaux), "La photographie à la recherche d'elle-même de ses limites et du franchissement de ses limites", [1986 /Index n° 30], disponible auprès de *L'Index*, 31, rue Godot de Mauroy, 75009 Paris.
. Jean-Claude Moineau, "Pour une généalogie du faire photographique", [1992 /Index n° 41], disponible auprès de L'Index, 31, rue Godot de Mauroy, 75009 Paris.
. Marc Pataut, « Procédures et forme documentaire, sculpture et langue », *Communications,* n°71, 2001, p. 283-306.
. Michel Poivert, « Le Photojournalisme érigé en objet culturel », *Art Press*, n° 306, novembre 2004, p. 21-26.
. Gilles Saussier, « Situations du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *Communications,* n°71, 2001, p. 307-332.
. Cristelle Terroni, *Art et engagement*, http://www.laviedesidees.fr/Art-et-engagement.html.

Économie

. Jacques Adda, « Les Circuits de la finance opaque. », Alternatives Economiques, n° 357, mai 2016, p. 34-37.
. Anthony Atkinson : « Il y a eu un glissement du pouvoir des salariés vers le capital » http://www.alternatives-economiques.fr/anthony-atkinson-y-a-un-glissement-pouvoir-salaries-vers-c/00076833

. Stéphane Breton, « Monnaie et économie des personnes », *L'Homme*, n°162, avril/juin 2002, p. 13-26.
. Nicolas Brisset, « La construction de la finance contemporaine », *Cités,* n°64, 2015, p.39-63.
. Louis Chauvel, « Qu'est-ce qu'une classe sociale ? », *Alternatives Economiques*, 01/10/2002. https://www.alternatives-economiques.fr/quest-quune-classe-sociale/00025824
. Pierre Dardot, Christian Laval, « Néolibéralisme et subjectivation capitaliste », *Cités,* n°41, 2010, p. 35-50.
. Anne Lacaton / Philippe Vassal, « L'économie, vecteur de libertés », http://www.constructif.fr/bibliotheque/2011-2/l-economie-vecteur-de-libertes.html?item_id=3085
. Thomas Lestavel, « Les Marques, trésors précieux mais fragiles. », *Alternatives Economiques*, n° 340, novembre 2014, p. 90-91.
. Jérôme Marcourant, « Le Capitalisme entre rationalité et politique, Orient et occident », *Cités,* n°41, 2010, p. 15-34.
. Aude Martin, « Dans l'idéal, les femmes devraient rester à la maison », https://www.alternatives-economiques.fr/lideal-femmes-devraient-rester-a-maison/00077848?t=8e296a067a37563370ded05f5a3bf3ec
. Igor Martinache, « L'Argent, entre libération et aliénation. », *Alternatives Economiques*, n° 339, octobre 2014, p. 72-75.
. André Orléan, « la Monnaie contre la marchandise », *L'Homme*, n°162, avril/juin 2002, p. 27-48.
. Quentin Périnel, « Inégalités salariales : une perte de 62 milliards pour l'économie française », 30 octobre 2017, http://www.lefigaro.fr/emploi/2017/10/30/09005-20171030ARTFIG00004-inegalites-salariales-une-perte-de-62-milliards-pour-l-economie-francaise.php
. Isabelle de Pommereau, « Les minijobs ou la flexibilité à l'allemande. », *Alternatives Economiques*, n° 371, septembre 2017, p. 70-71.
. Jean Robelin, « Qu'est-ce que la spéculation ? », *Cités,* n°64, 2015, p. 15-22.
. Gérad Vindt, « Le Salariat, de la précarité à la sécurité. », *Alternatives Economiques*, n° 352, décembre 2015, p. 59-60.

Travail

. François Desriaux, « Ordonnances : le bel avenir du travail *low cost* », https://www.alternatives-economiques.fr//ordonnances-bel-avenir-travail-low-cost/00080842.
. François Desriaux, « Quand le travail fait de plus en plus mal », *Alternatives Economiques*, n° 339, octobre 2014, p. 36-37.
. Anne-France Kogan, « La Mise en jeu du corps dans l'activité de téléphonie », *Etudes de Communication*, n°33, 2009.
. Bruno Moriset. « Tiers-lieux de travail et nouvelles territorialités de l'économie numérique : Les espaces de coworking. Spatialité et modernité : lieux et territoires », SET-CNRS, Octobre 2011, Pau, France. <halshs-00724540>
. Pierre Labardin, « L'Espace, un outil de contrôle ? : Le cas Pont-à-Mousson (1921-1930) ». Congrès de l'AIMS, Juin 2011, Nantes, France. https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00635242/document.
. Dominique Méda, « Il faut désenchanter le travail », *Mouvement*, n°51, avril / juin 2009. P. 42-45.

. Delphine Roy, « Le Travail domestique : 60 milliards d'heures en 2010 », *INSEE*, n°1423, novembre 2012.
. Agata Zielinski, « L'éthique du *care* », Etudes, n°413, Décembre 2010, p. 631-641. https://www.cairn.info/revue-etudes-2010-12-page-631.htm#no2.

Climat et planète

. Angela Bolis, « Le sulfureux parcours du téléphone portable, des minerais de sang aux trafics de déchets », *Le Monde*, 01/10/16, http://www.lemonde.fr/planete/article/2016/10/01/le-sulfureux-parcours-du-telephone-portable-des-mines-aux-filieres-clandestines-de-dechets_5006655_3244.html#xtor=AL-32280270.
. « Cinq scientifiques russes encerclés par des ours polaires dans l'Arctique ». http://www.lemonde.fr/big-browser/article/2016/09/15/dans-l-arctique-cinq-scientifiques-russes-encercles-par-des-ours-polaires_4998201_4832693.html
. Patrick de Weyer, « Anthropocène : sujet géologique ou sociétal ? » *Le Monde*, 12/09/16. http://www.lemonde.fr/sciences/article/2016/09/12/anthropocene-sujet-geologique-ou-societal_4996574_1650684.html
. Martine Valo, « Quand l'océan se meurt, la planète aussi. » *Le Monde*, 06/09/16. http://www.lemonde.fr/climat/article/2016/09/06/si-l-ocean-se-meurt-la-planete-aussi_4992961_1652612.html

Habitat, logement et ville

. Anne Clerval, « Les Politiques publiques face à la gentrification. Le cas de Paris *intra muros*. », https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00369640/document.
. Lydia Coudroy de lille, 2013, « Le logement en République populaire de Pologne : du « déficit » à la « crise », *Le Mouvement Social,* volume 4, n° 245, pp. 109-122. www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2013-4-page-109.htm.
. Susanna Magri, « L'Habitat pavillonnaire à rebours des idées reçues. », https://www.metropolitiques.eu/L-habitat-pavillonnaire-a-rebours.html.
. Susanna Magri, « Quartiers résidentiels de centre-ville : une diversité ethnique et sociale sous contrôle. », https://www.metropolitiques.eu/Quartiers-residentiels-de-centre.html.
. Colette Petonnet, « Réflexions au sujet de la ville vue par en dessous. », *Année Sociologique*, Presses Universitaires de France, 1970, 21 (3e série), pp.151-185. https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00201482.
. Jean-François Serre, « La Dialectique du logement et de son environnement. », http://urbainserre.blog.lemonde.fr/2015/09/27/la-dialectique-du-logement-et-de-son-environnement/

Philosophie

. Philipp Felsch, Yaël Reuveny, « Le monde sous bulle », *Philosophie magazine*, n° 92, septembre 2015, p. 45-49. Traduction Olivier Mannoni.
. Iris Marion Young, *On Female Body Experience : Throwing like a girl and other essays*, 2005. https://biblioteca-alternativa.noblogs.org/files/2011/11/On_Female_Body_Experience___quot_Throwing_Like_a_Girl_quot__and_Other_Essays__Studies_in_Feminist_Philosophy_.pdf

ROMANS ET POÉSIE

. Aurélien Bellanger, *L'Aménagement du territoire*, Paris, Gallimard, 2014.
. Christophe Boltanski, *La Cache*, Paris, Stock, 2015.
. François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.
. François Bon, *Sortie d'usine*, Paris, les éditions de minuit, 1982.
. Patrick Declerck, *Les Naufragés*, Paris, Plon, 2001.
. Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, 2006.
. Laurent Gaudé, *Et les colosses tomberont*, Arles, Actes Sud, 2018.
. Robert Linhart, *L'Etabli*, Paris, les éditions de Minuit, 1978-1981.
. Thomas More, *L'Utopie*, trad. Jean Le Blond, Paris, Gallimard, 2012.
. Georges Orwell, *Dans la dèche à Paris et à Londres*, Paris, Editions Ivréa, 1982.
. Georges Perec, *Penser/classer*, *Paris,* Hachette, 1985.
. Donna Tartt, *Le Chardonneret*, Paris, Plon, 2014.
. Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans la forêt*, Paris, Gallimard, 1922.
. Mariusz Szczygiel, *Gottland*, trad. du polonais par Margot Carlier, Arles, Actes Sud, 2008.

FILMS ET DOCUMENTAIRES

. Jennifer Baichwal, *Edward Burtynsky. Paysages manufacturés*, Canada 2006. Distribué par E.D. Distribution, Montreuil.
. Stéphane Bron, *Cleveland contre Wall Street*, 2010, LFP – Les Films Pelléas et Saga Productions.
. Richard Brouillette, *L'Encerclement*, 2010, Les films du Paradoxe.
. Olivia Burton, *Les Mains bleues*, 2001, Les Productions du cercle bleu, ADCS, CRRAV, France 3.
. François Caillat, *Bienvenue à Bataville*, 2008, Unlimited.
. Alain Cavalier, *24 portraits*, 1991 – Camera one – Douce – La sept / 2006 ARTE France Développement.
. Jérôme Champion, *Pas un pas sans Bata*, 2003, La Flèche production.

DIVERS

. Maurice Grevisse, *Le Bon usage. Grammaire française*, Gembloux, (8ème édition), Éditions J. Duculot, 1964.

.

Résumé

Les artistes rendent visibles et intelligibles la réalité du monde. À partir des années 1960, les pratiques artistiques se diversifient avec la performance, l'installation, la vidéo et la photographie. Les artistes emploient leur corps, utilisent des matériaux et des objets, et déploient les images pour dénoncer les réalités sociales, la marchandisation et le règne du patriarcat dans la culture occidentale, en particulier dans le champ du travail.
Le monde est aujourd'hui façonné par l'économie. Le développement économique adapte l'espace à ses besoins, en particulier avec l'urbanisation et la mondialisation. Les artistes s'emparent des espaces ainsi configurés, de l'espace de travail au sein de l'entreprise, jusqu'au marché en passant par les espaces intermédiaires comme la maison. Ils forgent des outils et mettent en place des stratégies pour rendre intelligibles la réalité du monde. Ces stratégies se trouvent au centre de notre recherche.
Cette mise en critique s'articule autour de trois axes : le travail, la terre et la monnaie, lesquels font référence aux trois « marchandises fictives » décrites par l'économiste Karl Polanyi. Le travail évolue entre deux pôles : la nécessité et la liberté. La question du travail domestique et les œuvres de Florence Paradeis et de Mierle Laderman Ukeles servent de point de départ pour analyser cette polarité. La terre est transformée par la production et la circulation de marchandises : c'est l'espace mondialisé et dégradé par nos modes de vie. La monnaie et la financiarisation se trouvent au cœur de notre société néolibérale et capitaliste. Elles révèlent les inégalités et la course effrénée à l'enrichissement. Nous terminons avec "l'artiste-libéré" (en référence à l'entreprise-libérée) comme Philippe Parreno. Que ce soit à travers les lieux de pouvoir, à travers des cartographies, des flux ou des dispositifs explorant à grande échelle la mondialisation des échanges, ou que cela soit à une autre échelle, à travers les espaces et conditions de travail, ces artistes, à leur façon, s'inscrivent parfaitement dans le courant hétérodoxe, qui revendique la pluralité des approches de l'économie. Grâce aux artistes nous appréhendons le monde avec d'autres outils que ceux fournis par les économistes.

Artists make the reality of the world visible and intelligible. Since the 1960s, artistico practices have diversified in terms of performance, installation, video and photography. Artists use their bodies, materials and objects, and display images to denounce social realities, commodification and the dominance of the patriarchal system in Western culture, particularly at work.
The world is today shaped by its economy. Economic development adapts space to its needs, especially with urbanisation and globalisation. Artists appropriate the spaces thus configured, from workspace within companies to the market, through intermediate spaces like the house. They are forging tools, and putting strategies in

place, to make the world's reality intelligible. These strategies are at the centre of our research.
This criticism is based on three dimensions : Work, land and Money, which refer to the three "fictitious commodities" described by the economist Karl Polanyi. Work evolves between two pillars : necessity and freedom. The question of domestic work and the works by Florence Paradeis and Mierle Laderman Ukeles serve as a starting point for analysing this polarity. The World is transformed by the production and circulation of goods: this is globalised space, degraded by our way of life. Money and financialisation are at the heart of our neoliberal and capitalist society. They reveal the inequalities and frantic race for enrichment. We end with the "freedom-form artist" (in reference to the freedom-form company), such as Philippe Parreno. Whether through places of power, maps, flows or devices exploring the globalisation of trade on a large scale, or on a different scale, through work spaces and conditions, these artists, in their own way, align perfectly with the heterodox movement, which advocates the plurality of approaches to the economy. Through artists, we apprehend the world with tools other than those provided by economists.

Mots clés

Espaces de travail, photographie contemporaine, installation, performance.

Key words

Workspaces, contemporary photography, installation, performance.

THÈSE
Pour obtenir le grade de Docteur

Délivré par : Université Paul Valéry Montpellier 3

Préparée au sein de l'école doctorale n° 58
Centre de recherches Interdisciplinaires en Sciences Humaines et Sociales (CRISES)

Et de l'unité de recherche : LIFAM
Laboratoire Innovation Formes Architectures Milieux
(Ecole nationale supérieure d'architecture de Montpellier)

Spécialité : Architecture, option Histoire de l'art

Présentée par
Caroline Bach

Quand l'art contemporain s'intéresse à l'économie : espaces de travail et formes économiques en question

Sous la direction de **Frédérique Villemur**

Volume II. Iconographie

Soutenue le 12 décembre 2019 devant le jury composé de :

Frédérique VILLEMUR, Professeure en histoire de l'art, HDR, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier (ENSA).	Directrice de thèse
Isabelle ALZIEU, Professeure en Arts & Sciences de l'Art, Université Toulouse 2 Jean Jaurès.	Rapporteure
Michelle DEBAT, Professeure en histoire et esthétique de la photographie, Université Paris 8	Rapporteure
Bernard SALIGNON, Professeur en Esthétique, Université Paul-Valéry-Montpellier 3	Examinateur

Partie 1
Le travail, l'homme



Fig.1. Florence Paradeis, *I'm completely exhausted*, 1998, tirage RA4 argentique contrecollé sur dibond et plastifié, 90 x 113 cm, courtesy l'artiste & In Situ - fabienne leclerc, Paris



Fig.2. Florence Paradeis, non renseigné. Courtesy l'artiste & In Situ - fabienne leclerc, Paris



Fig.3. Florence Paradeis, non renseigné. Courtesy l'artiste & In Situ - fabienne leclerc, Paris



Fig.4. Florence Paradeis, *Le Clou*, juillet 1999, 77 x 96 cm. Courtesy l'artiste & In Situ - fabienne leclerc, Paris

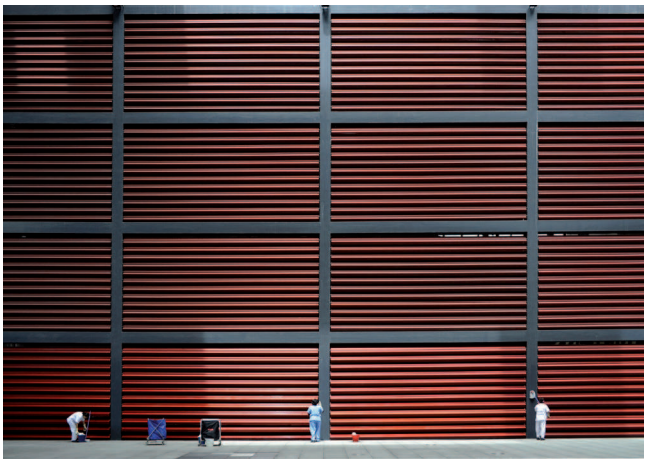

Fig.5. Frédéric Desmesure, série « Urbains ordinaires ». Courtesy de l'artiste.

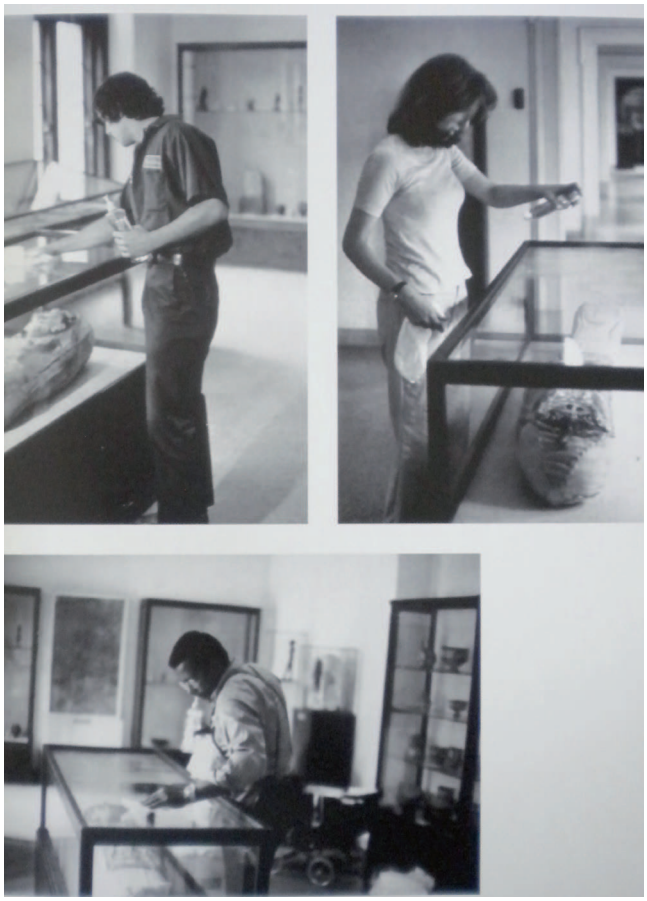

Fig.6. Mierle Laderman Ukeles*, Transfer : the maintenance of the art : mummy maintenance : with the maintenance man, the maintenance artist, and the museum conservator*, 1973. *Transfert : l'entretien de l'art : entretien de la momie : avec l'homme d'entretien, l'artiste d'entretien et le conservateur du musée.* (traduction personnelle).



Fig.8. Mierle Laderman Ukeles*, Washing,* 13 juin 1974. *Lavage,* (traduction personnelle).



Fig.7. Mierle Laderman Ukeles*, Washing / tracks / maintenance : Outside,* 23 juillet 1973. *Lavage / Piste / Entretien : Dehors,* (traduction personnelle).



Fig.9. Mierle Laderman Ukeles, *Idem*.



Fig. 10. Mierle Laderman Ukeles, *Idem*.



Fig. 11, Mierle Laderman Ukeles, *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976. *Je pratique l'art d'entretien une heure par jour* (traduction personnelle).



Fig.12, Mierle Laderman Ukeles, *Touch Sanitation Performance*, 1979-80.



Fig.13. Mierle Laderman Ukeles, *Idem*.



Fig.13. Mierle Laderman Ukeles, *Idem*.



Fig.14. Mierle Laderman Ukeles, *Idem*.



Fig.15. Régis Perray, vue la Salle de mariage de la Mairie du 11ème arrondissement, La Nuit Blanc, 2013, non renseignée.



Fig. 16. Régis Perray, vue de l'exposition *L'abbaye fleurie*, exposition du 4 octobre 2015 au 18 septembre 2016, Abbaye de Maubuisson, site d'art contemporain du Conseil Général du Val d'Oise. Non renseignée.

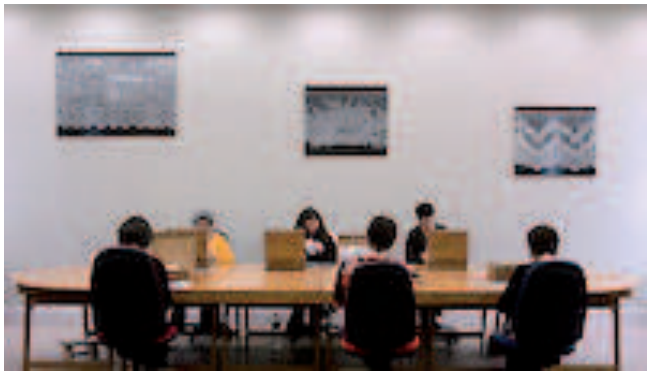

Fig.17 : Olivia Gay, *Atelier National du Point d'Alençon*, série « Les Dentellières d'Alençon », 2008. © Olivia Gay



Fig.18 : Olivia Gay, *La Dentellière*, série « Les Dentellières d'Alençon », 2008. © Olivia Gay



Fig.29. Olivia Gay, *Raccommodeuse*, série « les Dentellières de Calais », 2010. © Olivia Gay



Fig.20. Olivia Gay, *Ourdisseuse,* série « les Dentellières de Calais », 2010. © Olivia Gay



Fig. 21. Olivia Gay, *Clippeuses*, série « les Dentellières de Calais », 2010. © Olivia Gay

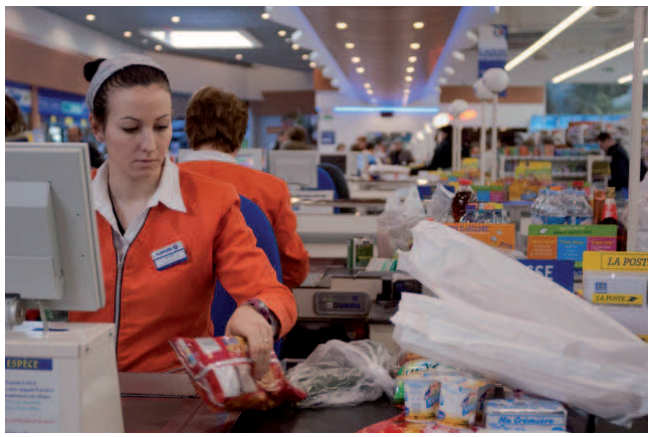

Fig.22. Olivia Gay, série « Les Caissières de Margon », 2005. © Olivia Gay



Fig. 23. Favret-Manez, série « Chambre avec vues », Hôpital Pasteur - CHU de Nice / 2005-2007. Format d'exposition : 60 x 135 cm © Favret-Manez



Fig. 24. Favret-Manez, série « Chambre avec vues », Hôpital Saint-Roch - CHU de Nice / 2005-2007. © Favret-Manez



Fig. 25. Favret-Manez, série « Chambre avec vues », Hôpital Saint-Roch - CHU de Nice / 2005-2007. © Favret-Manez



Fig. 26. Valérie Jouve, « Les sorties de bureaux » (1998-2002), vue de l'exposition au jeu de Paume.



Fig.27. David Mozziconacci, série « Nyc (Not Yet Completed), Récupération », n°1, (2005-2007). © David Mozziconacci



Fig.28. David Mozziconacci, série « Nyc (Not Yet Completed), Récupération », n°4, (2005-2007). © David Mozziconacci



Fig.29. David Mozziconacci, série « Nyc (Not Yet Completed), Récupération », n°5, (2005-2007). © David Mozziconacci



Fig.30. David Mozziconacci, série « Nyc (Not Yet Completed), Récupération », n°7, (2005-2007). © David Mozziconacci



Fig. 31. Alain Bernardini, Tu m'auras pas # 57, agent d'accueil, Mac Val, Vitry-sur-Seine 2007. Collection du Mac-Val.



Fig. 32. Alain Bernardini, Tu m'auras pas # 58, agent(e) d'accueil, Mac Val, Vitry-sur-Seine 2007. Collection du Mac-Val.



Fig. 33. Alain Bernardini, Tu m'auras pas # 63, agent(e) de nettoyage, Mac Val, Vitry-sur-Seine 2007. Collection du Mac-Val.



Fig.34. Alain Bernardini, Tu m'auras pas # 68, agent de nettoyage, Mac Val, Vitry-sur-Seine 2007. Collection du Mac-Val.



Fig. 35. Denis Darzacq, série « Hyper » (2007-2009), non renseignée.



Fig. 36. Denis Darzacq, série « Hyper » (2007-2009), non renseignée.



Fig. 37. Denis Darzacq, série « Hyper » (2007-2009), non renseignée.



Fig. 38. David Moore, série « Office 2 » (1997-2000), non renseignée.



Fig. 39 Thomas Kneubühler, untitled#1, série « Absence », 2001. © Thomas Kneubühler



Fig. 40 Thomas Kneubühler, untitled#15, série « Absence », 2001. © Thomas Kneubühler

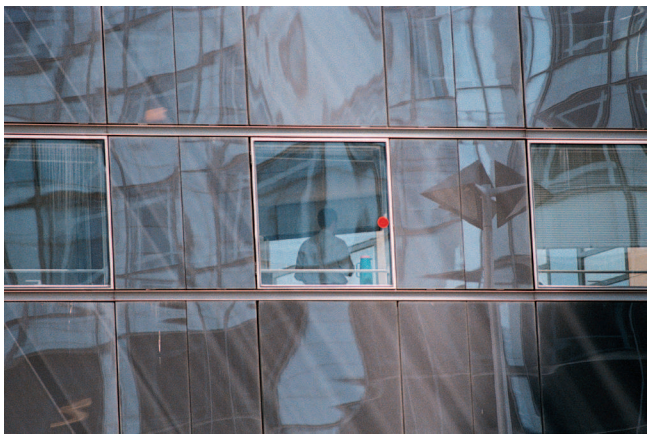

Fig.41. Silvana Reggiardo, *w01*, série « W »



Fig.42. Silvana Reggiardo, *w02*, série « W »



Fig.43. Silvana Reggiardo, *w06*, série « W »



Fig.44. Silvana Reggiardo, *w11*, série « W »

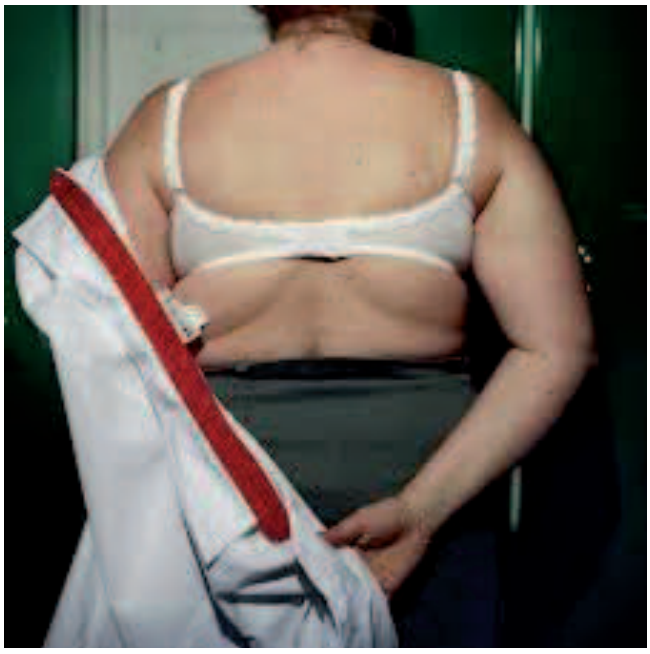

Fig.45. Valérie Couteron, série « Corps oubliés – Hôtesse de caisse » (2004-2005)



Fig.46. Valérie Couteron, série « Corps oubliés – Hôtesse de caisse » (2004-2005)



Fig.47. Valérie Couteron, série « Corps oubliés – Hôtesse de caisse » (2004-2005)



Fig.49. Dominique Delpoux, *Cofra-1*, Aymen Aoudi, le 28/7/2010 à 7h07, à 14h et à 14h47. Série « Les Ouvriers de la Cofrablack », 2011. courtesy l'artiste & de l'agence VU

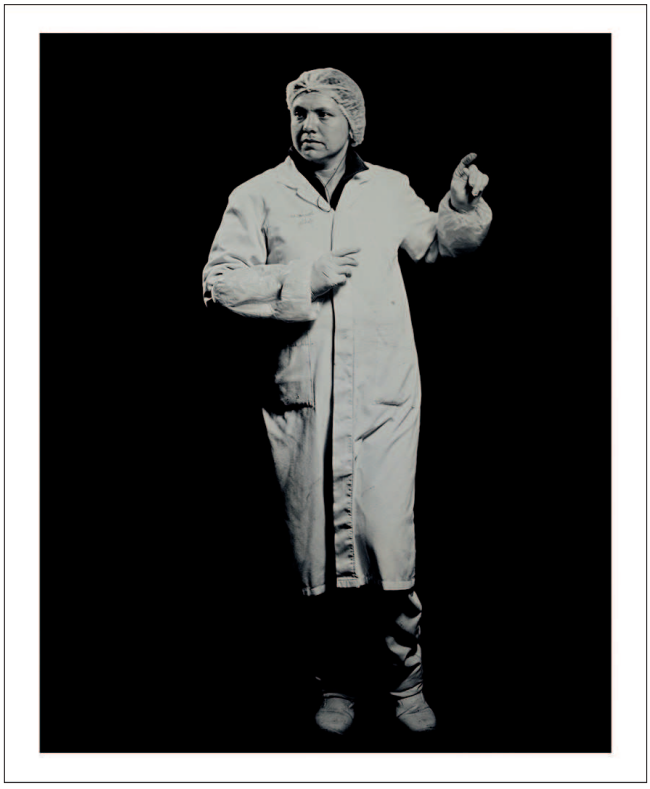



Fig.48. Dominique Delpoux, *Cofra-5*, Philippe Guenon, le 26/07/2010 à 21h16, le 27/07/2010 à 04h40 et à 5h18. Série « Les Ouvriers de la Cofrablack », 2011. courtesy l'artiste & de l'agence VU

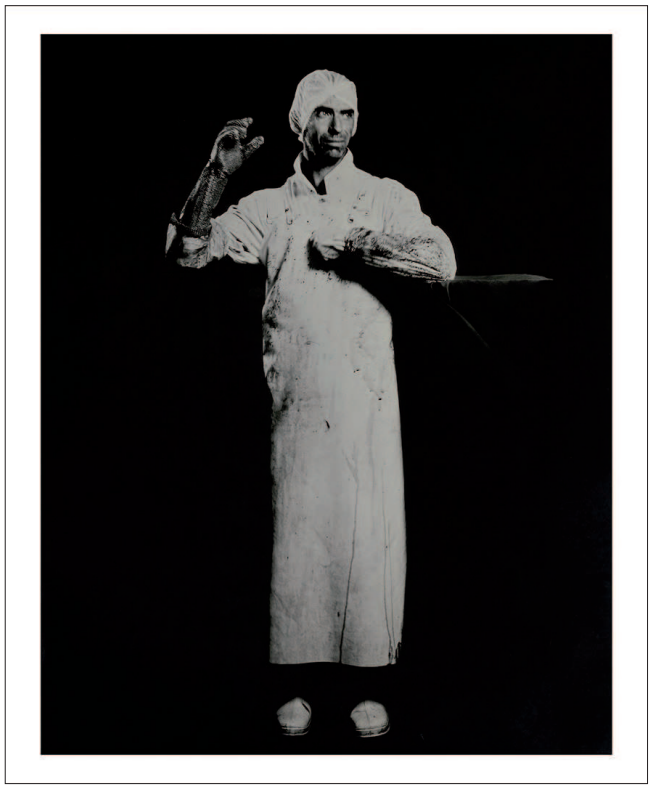

Fig.50. Cédric Martigny, série « Abattoir », 2013. courtesy l'artiste

Fig.51. Cédric Martigny, série « Abattoir », 2013. courtesy l'artiste

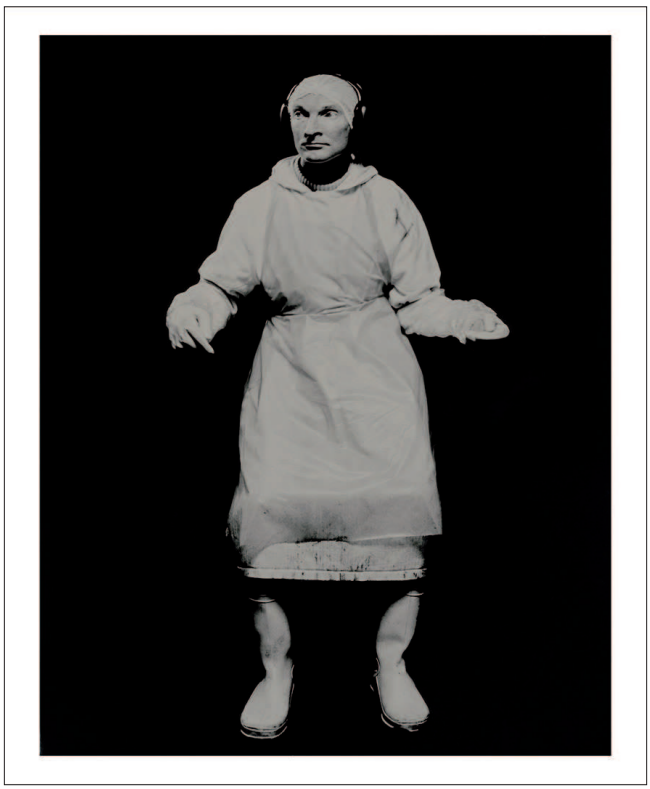

Fig.52. Cédric Martigny, série « Abattoir », 2013. Courtesy de l'artiste.

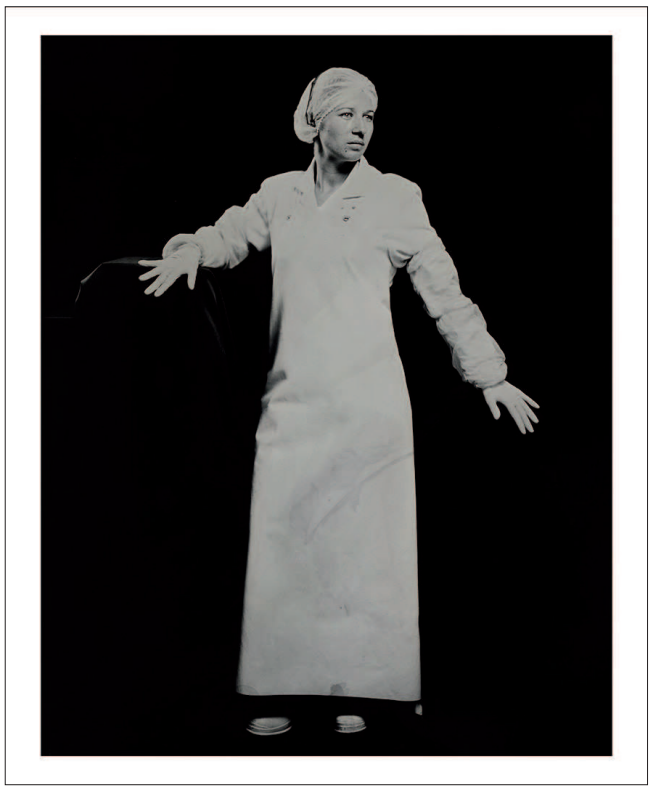

Fig.53. Cédric Martigny, série « Abattoir », 2013. Courtesy de l'artiste.

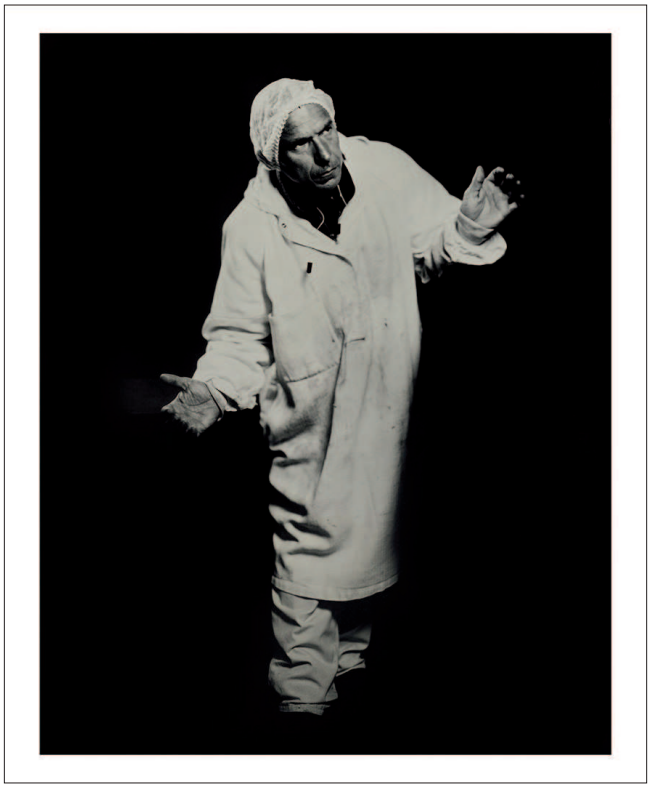

Fig.54. Cédric Martigny, série « Abattoir », 2013. Courtesy de l'artiste.

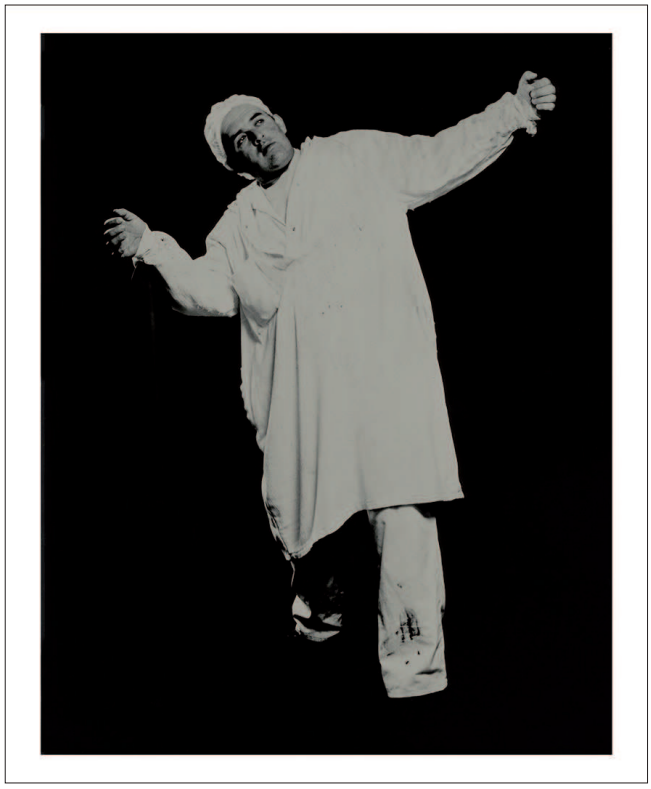

Fig.55. Cédric Martigny, série « Abattoir », 2013. Courtesy de l'artiste.



Fig.56. François Deladerrière, série « Ugine, Une Ruée Vers l'Acier », usine Ugitech, 2014. Courtesy de l'artiste & galerie Le Reverbère.



Fig.57. François Deladerrière, série « Ugine, Une Ruée Vers l'Acier », usine Ugitech, 2014. Courtesy de l'artiste & galerie Le Reverbère.



Fig.58. François Deladerrière, série « Ugine, Une Ruée Vers l'Acier », usine Ugitech, 2014. Courtesy de l'artiste & galerie Le Reverbère.



Fig.59. François Deladerrière, série « Ugine, Une Ruée Vers l'Acier », usine Ugitech, 2014. Courtesy de l'artiste & galerie Le Reverbère.

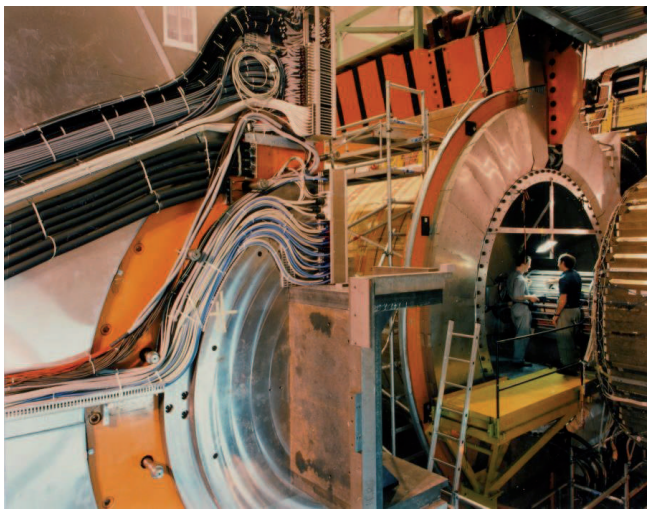

Fig.60. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.

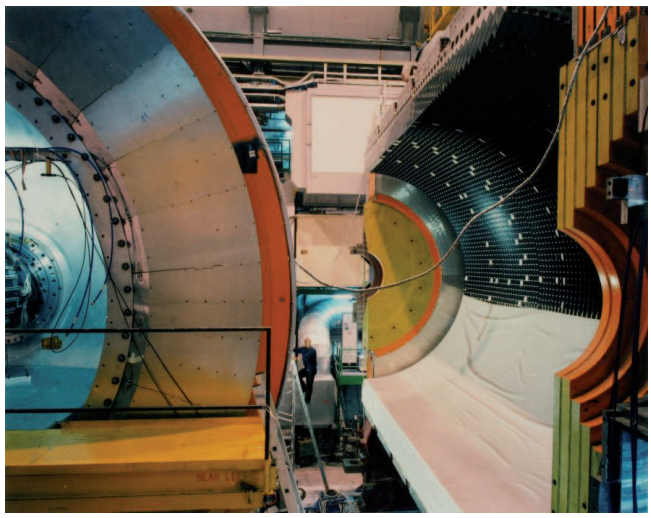

Fig.61. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.

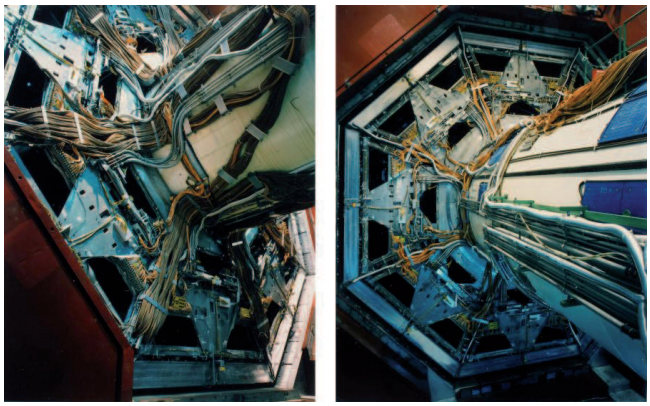

Fig.62. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.

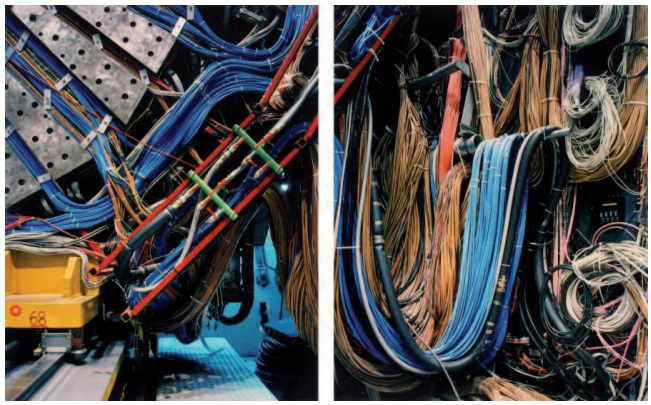

Fig.63. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.

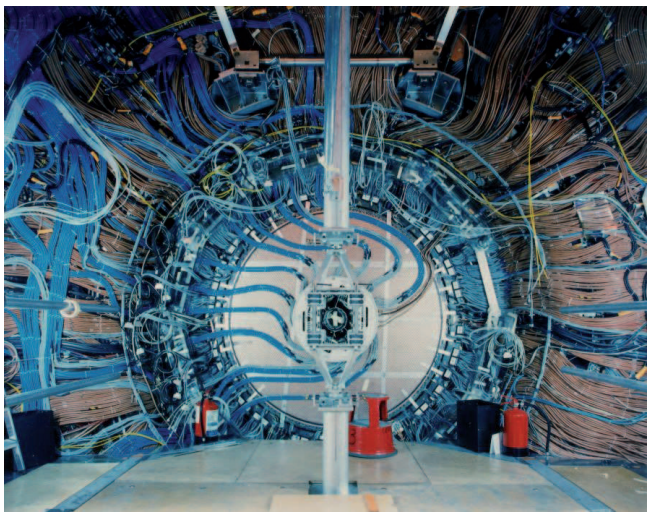

Fig.64. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.

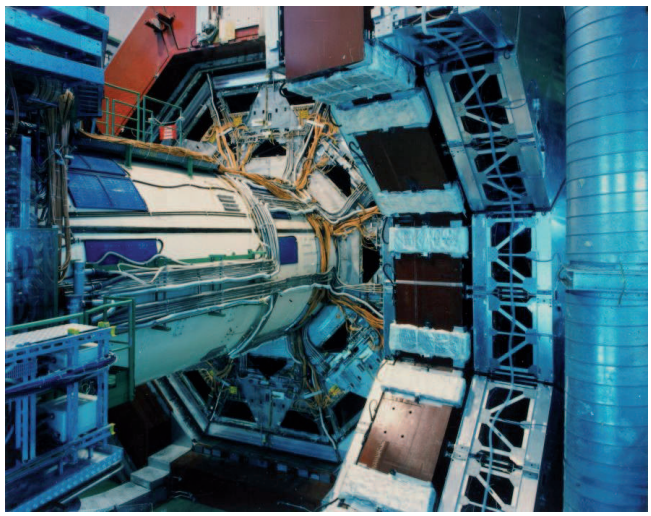

Fig.65. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.

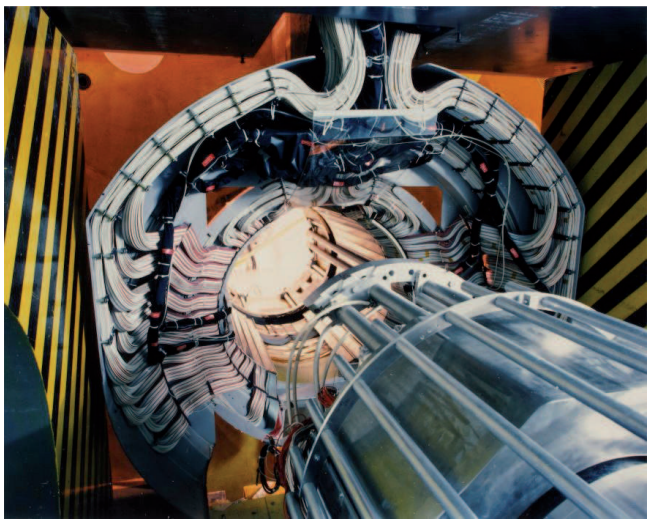

Fig.66. Nicolas Faure, série « CERN », 1997. Non renseignée.



Fig.67. Duane Hanson, *Housewife,* 1970, résine synthétique, fibre de verre, peinture à l'huile, technique mixte, accessoires. Vue de l'exposition Duane Hanson, Villa Paloma, Monaco, du 20 février au 28 août 2016 (vue personnelle).



Fig.68. Duane Hanson, *Housewife*, 1970.



Fig.69. Duane Hanson, *Woman with Laundry Basket*, 1974. Résine synthétique, fibre de verre, peinture à l'huile, technique mixte, accessoires.



Fig.70, Duane Hanson, *Puzfrau*, 1972. Résine synthétique, fibre de verre, peinture à l'huile, technique mixte, accessoires.



Fig.71, Duane Hanson, *Supermarket Shopper*, 1970. Résine synthétique, fibre de verre, peinture à l'huile, technique mixte, accessoires.



Fig.72. Duane Hanson, *Seated Old Woman Shopper*, 1974. Résine synthétique, fibre de verre, peinture à l'huile, technique mixte, accessoires.

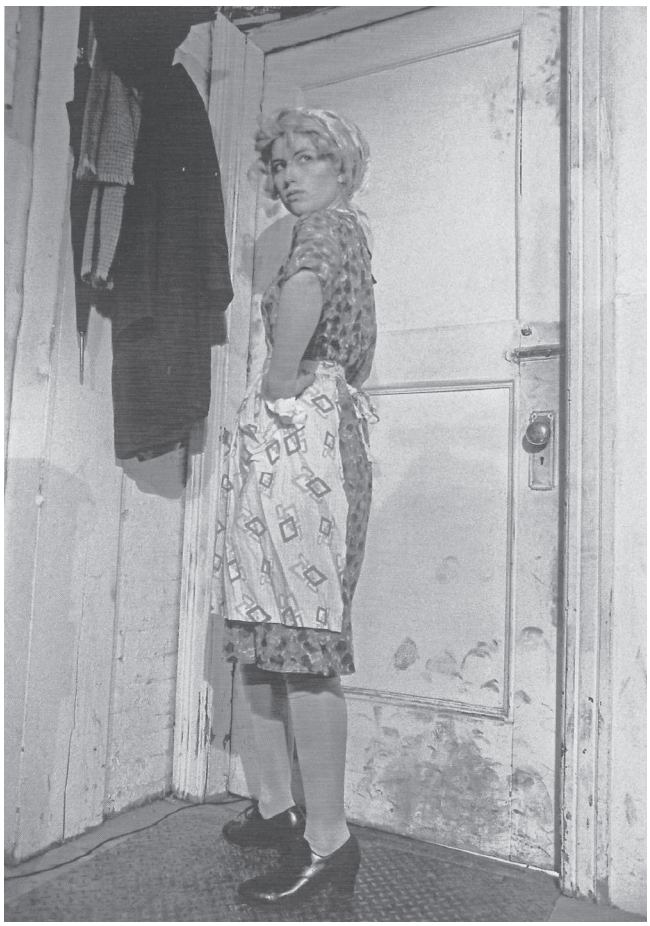

Fig.73. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #35* (Photographie de cinéma sans titre #35), 1979. Tirage gélatino-argentique, 24 x 16,7 cm. Non renseignée.



Fig.74. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #84* (Photographie de cinéma sans titre #84), 1978. Tirage gélatino-argentique, 19,1 x 24. Non renseignée.



Fig.75. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #11* (Photographie de cinéma sans titre #11), 1979. Tirage gélatino-argentique, 17,9 x 24 cm. Non renseignée.



Fig.76, Judy Dater, *Ms Clingfree*, 1982. Non renseignée.



Fig.77, Judy Dater, *Eating*, 1982. Non renseignée.

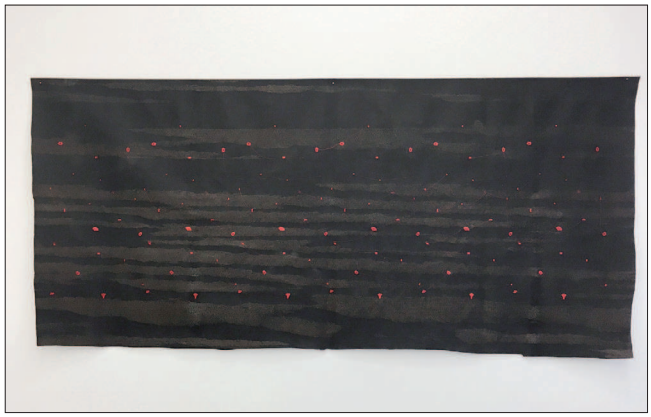

Fig. 78 Sara Ouhaddou, 2294 : *Woven/Unwoven #3*, technique mixte, 2016. Vue de l'exposition, galerie Polaris (vue personnelle).



Fig.79 : *Woven/Unwoven #3*, détails. Vue de l'exposition (vue personnelle).

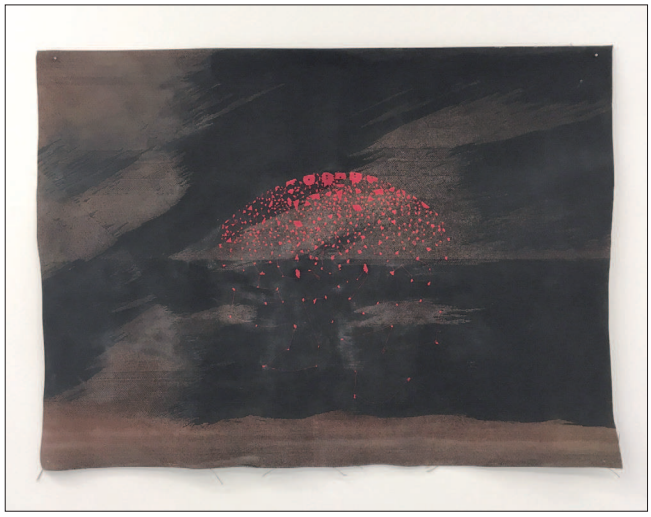

Fig.80. Sara Ouhaddou, 2292 : *Woven/Unwoven #5*, 2015, technique mixte, 95 x 128 cm. Vue de l'exposition (vue personnelle).

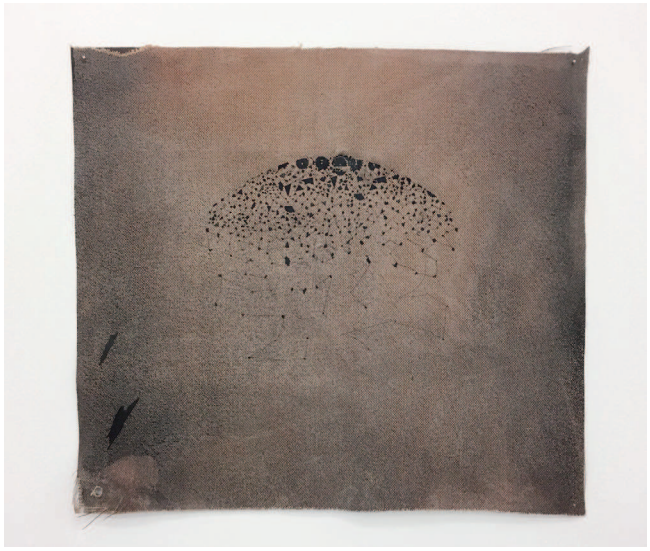

Fig.81. Sara Ouhaddou, 2293 : *Woven/Unwoven #4*, 2015, technique mixte, 99 x 110 cm. Vue de l'exposition (vue personnelle).

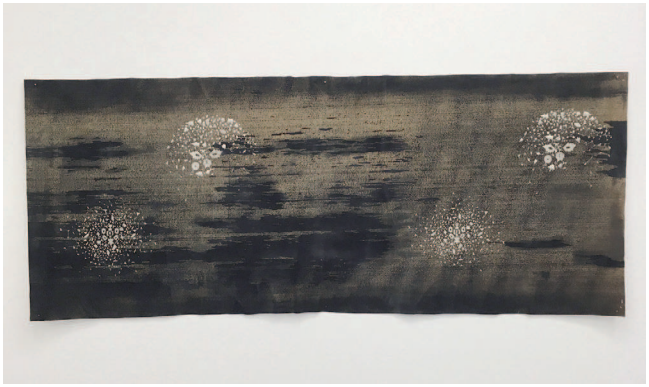

Fig.82. Sara Ouhaddou, 2290 : *Woven/Unwoven #2*, 2015, technique mixte, 82 x 203 cm. Vue de l'exposition (vue personnelle).



Fig.83. Philippe Parreno, vue de l'exposition *Anywhere, anywhere out of the world* . Non renseignée.



Fig.84. Philippe Parreno, vue de l'exposition *Anywhere, anywhere out of the world* . Non renseignée.

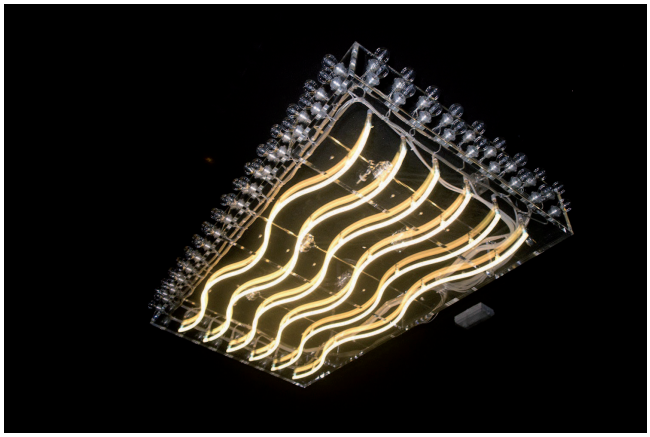

Fig.85. Philippe Parreno, vue de l'exposition *Anywhere, anywhere out of the world* . Non renseignée.

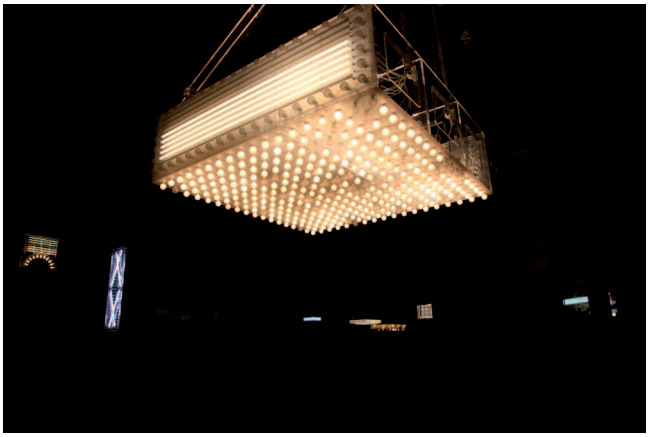

Fig.86. Philippe Parreno, vue de l'exposition *Anywhere, anywhere out of the world* . Non renseignée.



Fig.87. Marie Reinert, « Outils », exposition *Défense Yokohama*, vue d'ensemble (vue personnelle).



Fig.88. Marie Reinert, « Outils », exposition *Défense Yokohama*, vue d'ensemble (vue personnelle).



Fig.89. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).

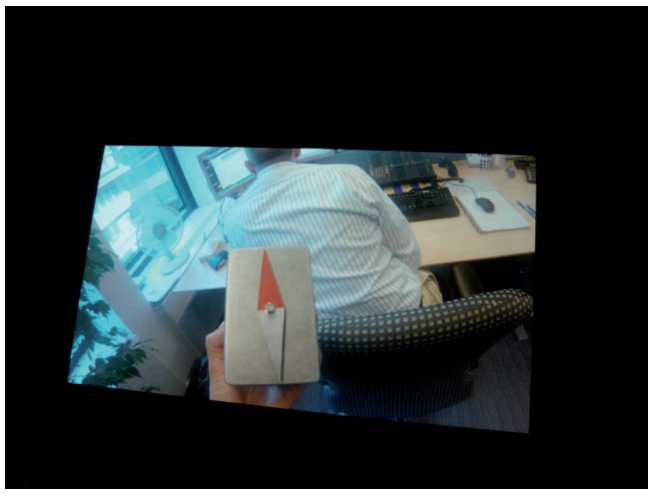

Fig.90. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).



Fig.91. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).



Fig.92. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).



Fig.93. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).

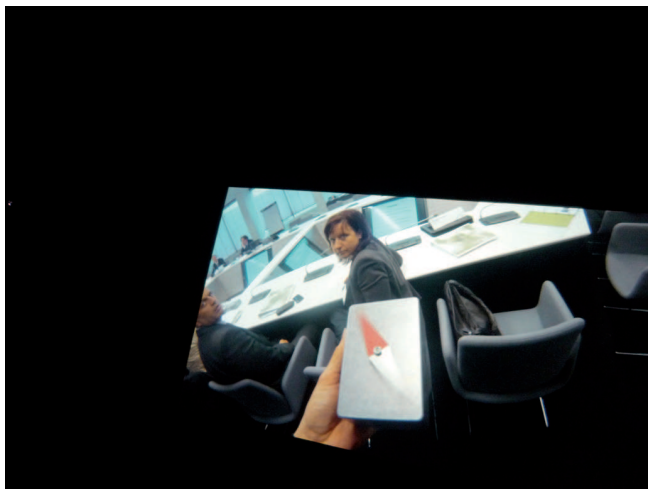

Fig.94. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).



Fig.95. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).



Fig.96. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).



Fig.97. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).

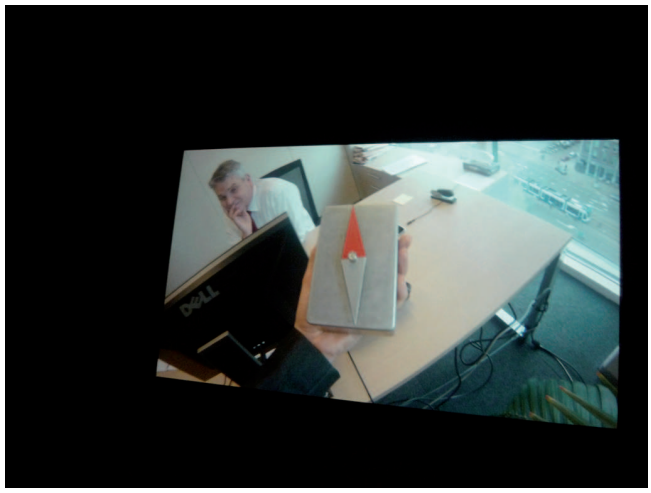

Fig. 98. Marie Reinert, *Bull & Bear*, (vue personnelle).

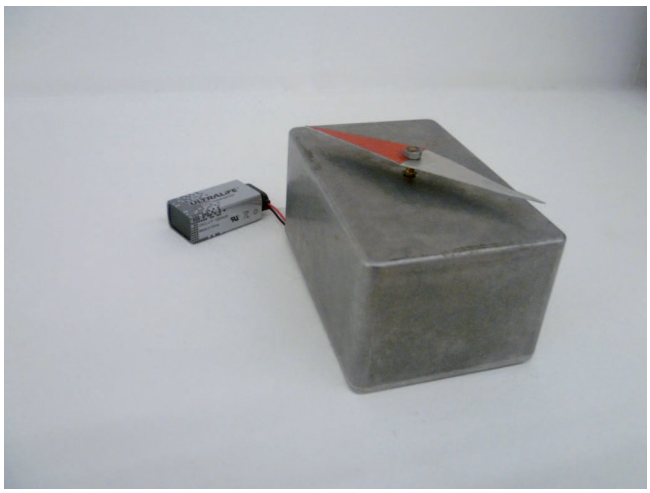

Fig.99. Marie Reinert, *La boussole Captain Subzero*, exposition *Défense Yokohama*, vue personnelle.



Fig.100. Marie Reinert, (*Roll On Roll Off*, 2008-2010, exposition *Défense Yokohama*, vue personnelle.



Fig.101. Marie Reinert, *Sur tes traces*, 2001, exposition *Défense Yokohama*, vue personnelle



Fig.102. Marie Reinert, *Sur tes traces*, 2001, exposition *Défense Yokohama*, vue personnelle



Fig.103. Jean Denant, vue de l'exposition. Non renseignée.

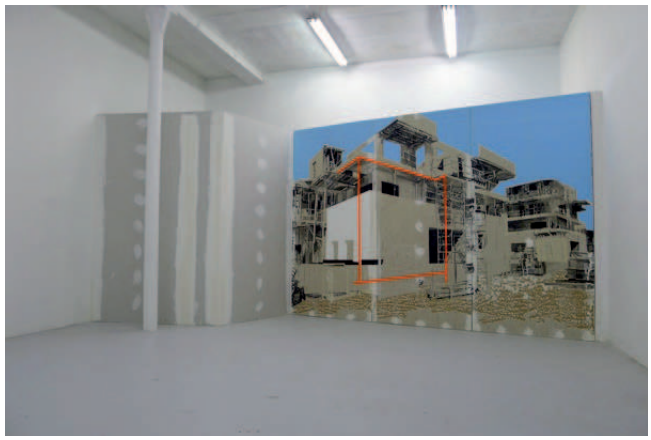

Fig.104. Jean Denant, vue de l'exposition. Non renseignée.



Fig.105. Caroline Bach, *Façade #1*, série « Laboratoires », 2017.



Fig.106. Caroline Bach, *Façade #4*, série « Laboratoires », 2017.



Fig.107. Caroline Bach, *Les Hublots*, série « Laboratoires ».



Fig.108. Caroline Bach, *Les Hublots #1 bis,* série « Laboratoires ».



Fig.109. Caroline Bach, *Les tubes #3*, série « Laboratoires ».



Fig.110. Caroline Bach, *Les tubes #4*, série « Laboratoires »



Fig.111. Caroline Bach, *Les Signalétiques #5*,
série « Laboratoires »

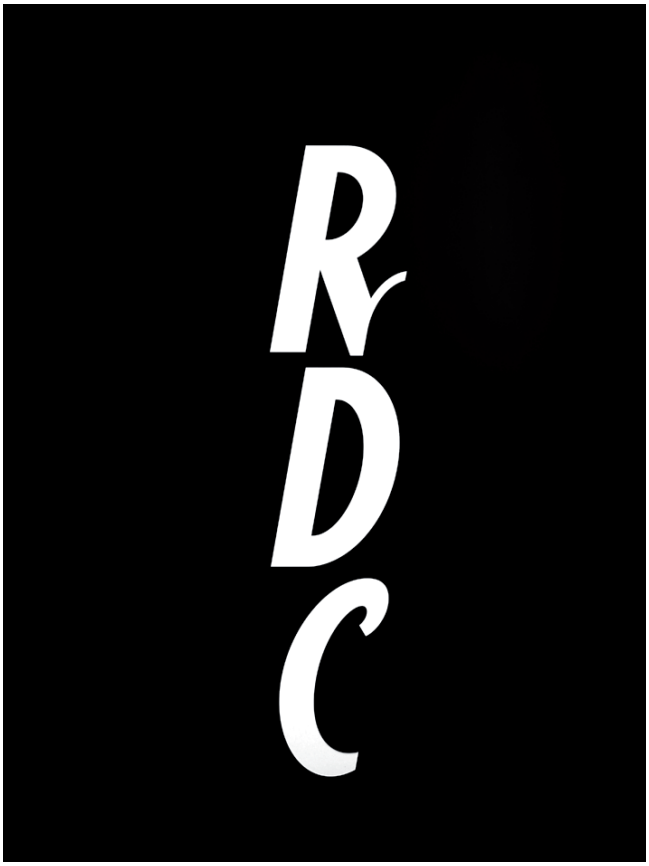

Fig.112. Caroline Bach, *Les Signalétiques #3*,
série « Laboratoires »

Partie 2
La terre, le marché



Fig.1. Monika Sosnowska, *M10*, 2004, Installation, Wallpaper, carpet, lights, 250 x 519 x 490 cm. Non renseignée.

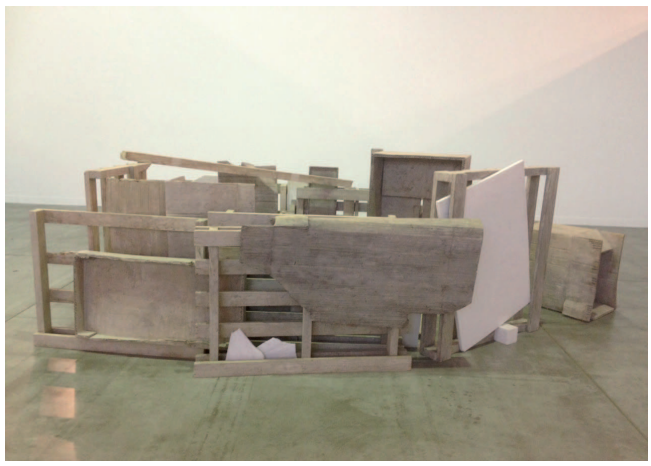

Fig. 2. Andreas Lolis, *Permanent Residence*, 2014-2015 (création pour la biennale de Lyon 2015). Marbre, 50 éléments, dimension variable. Non renseignée.

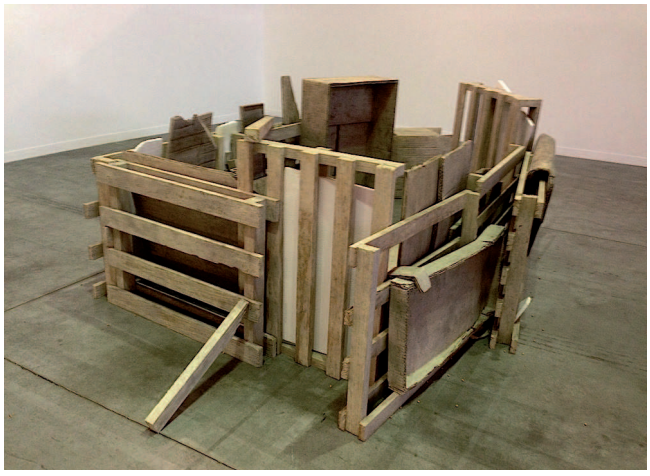

Fig. 3. Andreas Lolis, *Permanent Residence*, 2014-2015 (création pour la biennale de Lyon 2015). Marbre, 50 éléments, dimension variable. Non renseignée.



Fig. 4. Andreas Lolis, *Permanent Residence*, 2014-2015 (création pour la biennale de Lyon 2015). Marbre, 50 éléments, dimension variable. Non renseignée.



Fig. 5. Andreas Lolis, *Permanent Residence*, 2014-2015 (création pour la biennale de Lyon 2015). Marbre, 50 éléments, dimension variable. Non renseignée.



Fig. 6. Tania Mouraud, *La Fabrique*, installation vidéo, 2006, exposition au Tri Postal, Lille, 2006.



Fig. 7. Bruno Fontana, série « Typologies », Evry, 2014.



Fig. 8. Vincent Fillon, *Sans titre*, série « Porosités de passages », 2014. Non renseignée.



Fig. 9. Jean Noviel, « La norme et le commandement » (2014-2015). Non renseignée.



Fig. 10. Julie Balagué, *« Pursuit of happiness »*. Non renseignée.



Fig.11. Camille Richer, *sans titre*, série « Périphéries », 2013.

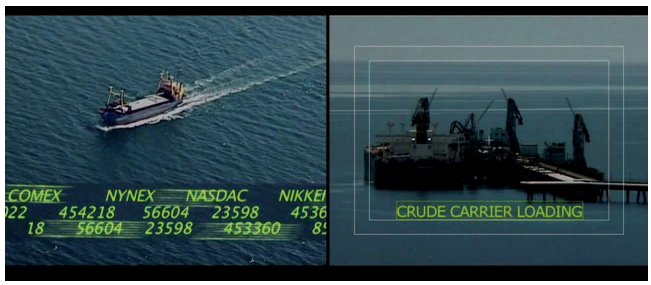

Fig.12. Ursula Biemann, *Black Sea Files*, 2005, two-channel video essay, 43 minutes and 54 seconds. Non renseignée.

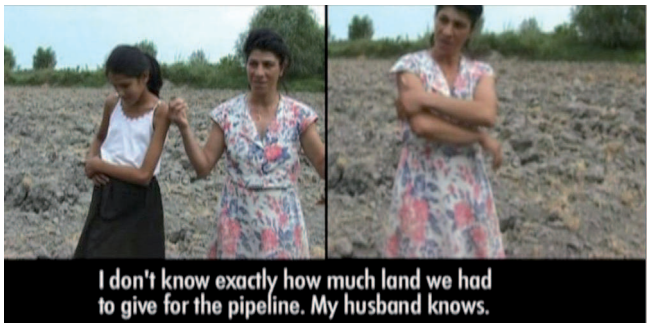

Fig. 13. Ursula Biemann, *Black Sea Files*. Non renseignée.



Fig.14. Ursula Biemann, *Black Sea Files.* Non renseignée.



Fig.15. Ursula Biemann, *Black Sea Files.* Non renseignée.



Fig. 16. Ursula Biemann, *Black Sea Files.* Non renseignée.



Fig. 17. Ursula Biemann, *Black Sea Files.*
Non renseignée.



Fig.18, Ursula Biemann, vue de l'exposition à la Helmhaus, Zurich. Source non renseignée.



Fig.19. Ursula Biemann, *Sahara Chronicle I*, 2006-2009, anthologie de 12 vidéos, 78 mn. Non renseignée.



Fig.20. Ursula Biemann, *Sahara Chronicle I*. Non renseignée.

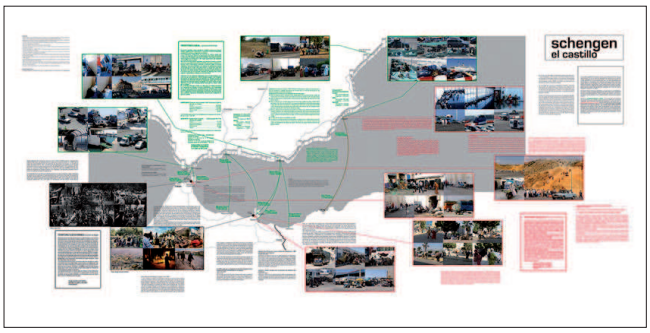

Fig.21. Xavier Arenós, *Schengen. El castillo*, 2007 (*Schengen. Le Château*, 2007). Plotter (traceur), variable measures, (dimensions variable). Non renseignée.



Fig.22. Xavier Arenós, *Schengen. El castillo*. Non renseignée.



Fig.23. Daesung Lee, série « *On the shore of a vanishing island* » (2011). Non renseignée.



Fig.24. Daesung Lee, série « *On the shore of a vanishing island* »



Fig.25. Daesung Lee, série « *On the shore of a vanishing island* »



Fig.26. Daesung Lee, série « *On the shore of a vanishing island* »

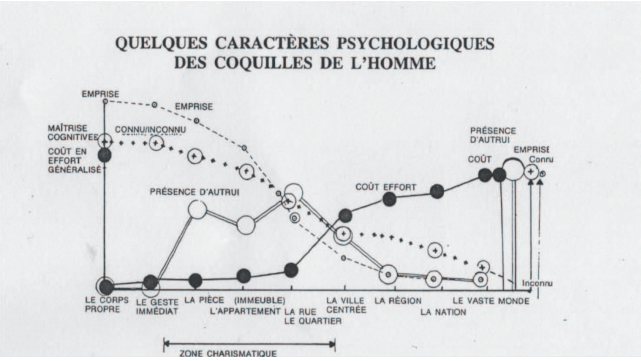

Fig. 27. Schéma de Moles.

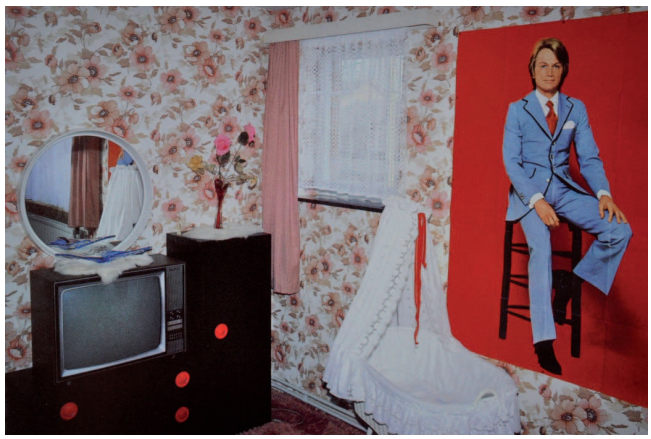

Fig. 28. François Hers, série « Intérieurs ». Non renseignée.



Fig. 29. François Hers, série « Intérieurs ».



Fig. 30. François Hers, série « Intérieurs ».



Fig. 31. François Hers, série « Intérieurs ».



Fig.32. François Hers, série « Intérieurs ».



Fig. 33. Patrick Faigenbaum, *Famille Pandolfini, Florence*, 1984, Tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, 70 x 66 cm. Non renseignée.



Fig. 34. Patrick Faigenbaum, *Famille Sforza-Cesarini, Rome*, 1986, Tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, papier Agfa , 74,5 x 73,5 cm



Fig. 35. 11 Patrick Faigenbaum, *Famille Sforza-Cesarini, Rome*, 1986, Tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, 79 x 76,5 cm



Fig. 36. Patrick Faigenbaum, *Famille Corsini, Florence*, 1985, Tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, 67 x 66 cm



Fig. 37. Patrick Faigenbaum, *Famille Del Drago, Rome*, 1987, Tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, 50 x 48,5 cm



Fig. 38. Patrick Faigenbaum, *Famille Gaetani, Naples*, 1991



Fig. 39. Jean-Benjamin Manaval, Maison Bulle. Non renseignée.



Fig. 40. Eshel Meir, *Cellules 1*. bois, carton, peinture blanche, lumière fluorescente 2400 x 1600 x 1400 mm. Non renseignée.

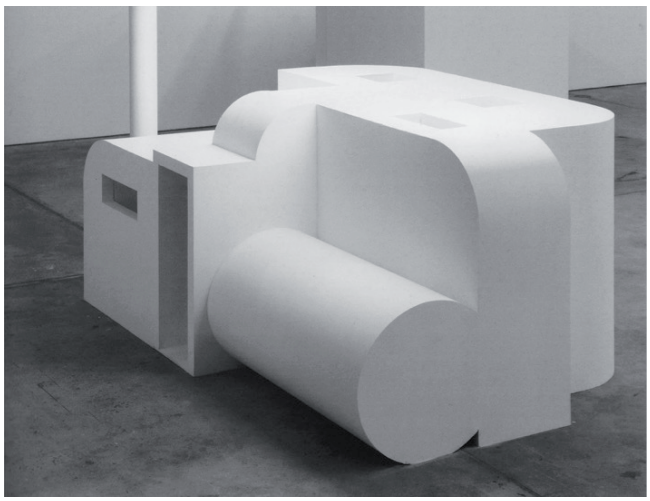

Fig. 41. Eshel Meir, *Cellules 3*. 1991, bois, carton, peinture blanche

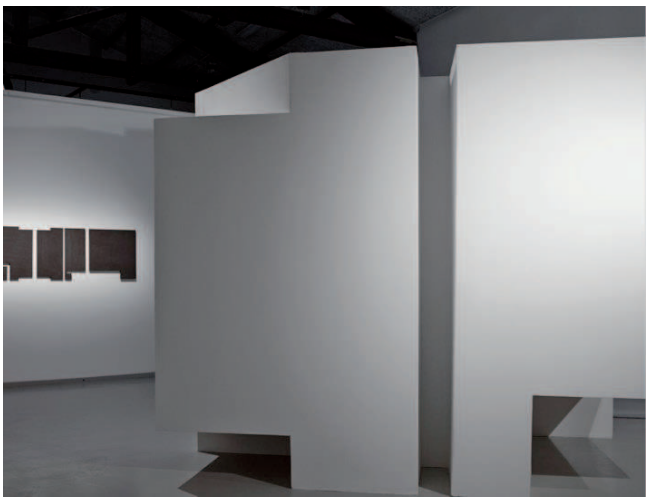

Fig. 42. Stéphane Protic, *Variatio* (2014/2015). Courtesy de l'artiste.



Fig. 43. Stéphane Protic, *Variatio* (2014/2015).



Fig. 44. Stéphane Protic, *Variatio* (2014/2015).



Fig. 45. N55, *Snall Shell System*. Non renseignée.

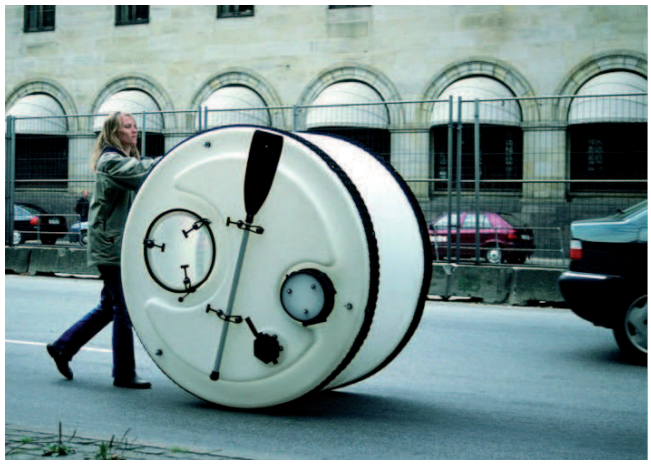

Fig. 46. N55, *Snall Shell System*



Fig. 47. N55, *Snall Shell System*



Fig. 48. Tomás Saraceno, *Cloud Cities / Air-Port-City* 4 Modules Metal (2010-2011). Vue personnelle.



Fig. 49. Tomás Saraceno, *Cloud Cities* / Air-Port-City 4 Modules Metal (2010-2011). Vue personnelle.



Fig. 50. Tomás Saraceno, *Cloud Cities*, 2011. Vue de l'installation, dans la grande nef du musée Hamburger Bahnhof de Berlin (2011). Non renseignée.



Fig. 51. Tomás Saraceno, *Cloud City,* vue de l'installation sur le toit du Metropolitan Museum of Art (2012)



Fig. 53. Patrick Dougherty, *Straw House.* Non renseignée.



Fig. 52. Tadashi Kawamata, *Tree Huts*, 2008, Installation in situ, Madison Square Park, New York



Fig. 54. Patrick Dougherty, *Close Ties* (Dingwall, Highlands, Ecosse, 2006.



Fig. 55. Nils-Udo, *Habitat*, 2000. Non renseignée.

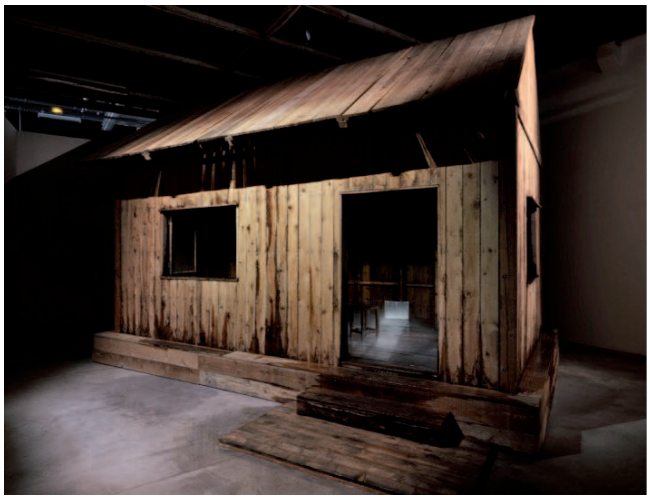

Fig. 56. Stéphane Thidet Sans titre *(le Refuge)*, 2007.



Fig. 57. Atelier Van LiesHout, *Dynamo*, 2010. Non renseignée.



Fig. 58. Atelier Van LiesHout, *Tampa Skull,* 1998.



Fig. 59. Stéphane Thidet, *From Walden to Space - Chapter II / The Hut* (2015). Vue personnelle, exposition Maison Rouge, Paris.



Fig. 60. Stéphane Thidet, *From Walden to Space - Chapter II / The Hut*



Fig. 61. Stéphane Thidet, *From Waldento Space - Chapter II / The Hut*



Fig. 62, Caroline Bach, série « 13h42 à Bataville »



Fig. 63, Caroline Bach, série « 13h42 à Bataville »



Fig. 64, Caroline Bach, série « 13h42 à Bataville »



Fig. 65, Caroline Bach, série « 13h42 à Bataville »



Fig. 66, Caroline Bach, série « 13h42 à Bataville »



Fig. 67, Caroline Bach, « Et, au milieu des arbres, Bataville encore. » 2015



Fig. 68, Caroline Bach, « Et, au milieu des arbres, Bataville encore. », 2015



Fig. 69, Caroline Bach, « Et, au milieu des arbres, Bataville encore. », 2015



Fig. 70, Caroline Bach, « Emmener tout le monde dans la même direction », 2016



Fig. 71 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 72 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 73 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 74 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 75 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 76 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 77 Hema Upadhyay, *Dream a wish, wish a dream*, Exposition *Bombay Maximum City* à Lille. Vue personnelle.



Fig. 78. Liu WEI , *Enigma* (2014) biennale de Lyon en 2015, vue personnelle.



Fig. 79. Liu WEI , *Enigma* (2014) biennale de Lyon en 2015, vue personnelle.



Fig. 80. Liu WEI , *Enigma* (2014) biennale de Lyon en 2015, vue personnelle.



Fig. 81. Caroline Bach, série « Les Bogues du Blat ou les interdépendances humaines 3, Beaumont » (2017)



Fig 82. Caroline Bach, série « Les Bogues du Blat ou les interdépendances humaines 3, Beaumont » (2017)



Fig. 83. Vue de l'exposition *COSI ou les interdépendances humaines*, Espace A VENDRE, Nice.



Fig. 84. Will Steacy, série « *A product of our environment* » (2009-2010)



Fig. 85. Will Steacy, série « *A product of our environment* » (2009-2010)



Fig. 86. Will Steacy, série « *A product of our environment* » (2009-2010)



Fig. 87. Will Steacy, série « *A product of our environment* » (2009-2010)



Fig. 88. Martin Parr, série « *Small World* » TURKEY. Kalkan. From 'Small World'. 1994.



Fig. 89. Martin Parr, série « *Small World* » GREECE. Athens. Acropolis. From 'Small World'. 1991.



Fig. 90. Martin Parr, série « *Small World* » ITALY. Pisa. The Leaning Tower of Pisa. From 'Small World'. 1990.



Fig. 91. Martin Parr, série « *Small World* » Japan. Miyazaki. The Artificial beach inside the Ocean Dome. From 'Small World'. 1996.



Fig. 92. Martin Parr, *United Arab Emirates*. Dubai. DIFC Gulf Art Fair. 2007.



Fig. 93. Fabrice Hybert, vue de l'exposition *Hybertmarket,* musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC), 1995.



Fig. 94. Fabrice Hybert, vue de l'exposition *Hybertmarket,* musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC), 1995.

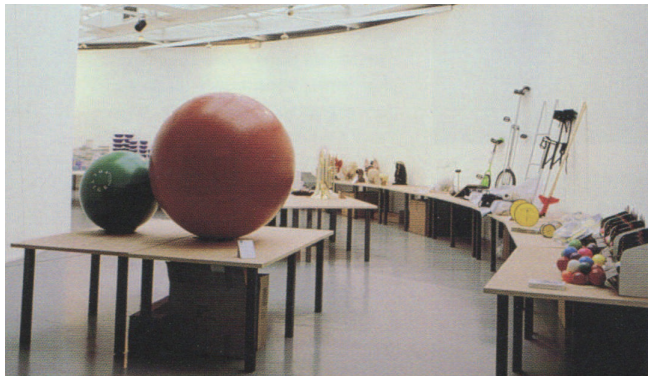

Fig. 95. Fabrice Hybert, vue de l'exposition *Hybertmarket,* musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC), 1995.



Fig. 96. Fabrice Hybert, vue de l'exposition *Hybertmarket,* musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC), 1995.

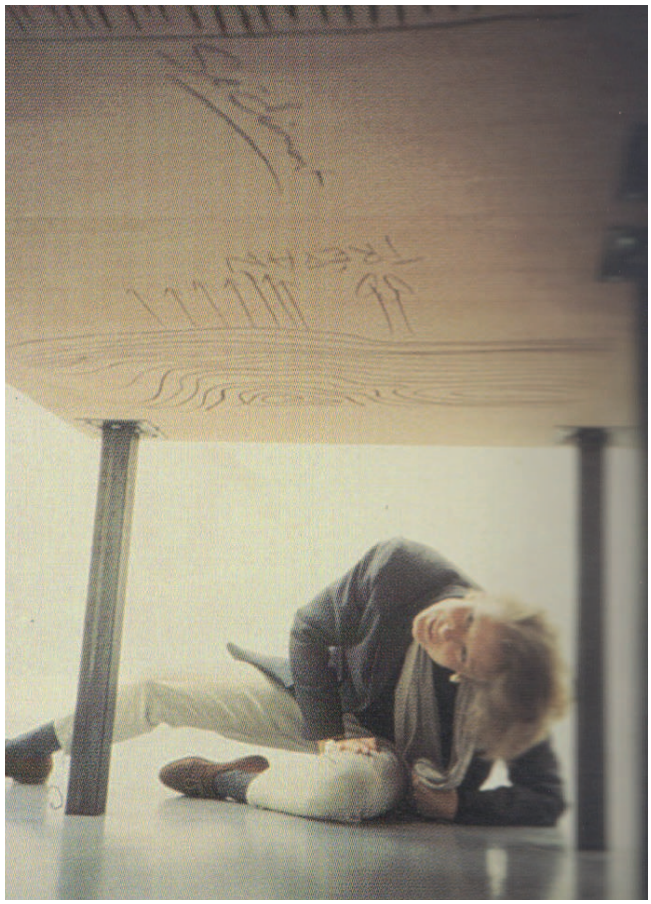

Fig. 97. Fabrice Hybert, vue de l'exposition *Hybertmarket,* musée d'Art moderne de la ville de Paris (ARC), 1995.



Fig. 98. Philippe Ramette, vue de l'exposition *Éloge de la déambulation,* durant l'été 2017, Polygone. Commissariat de Jérôme Sans.

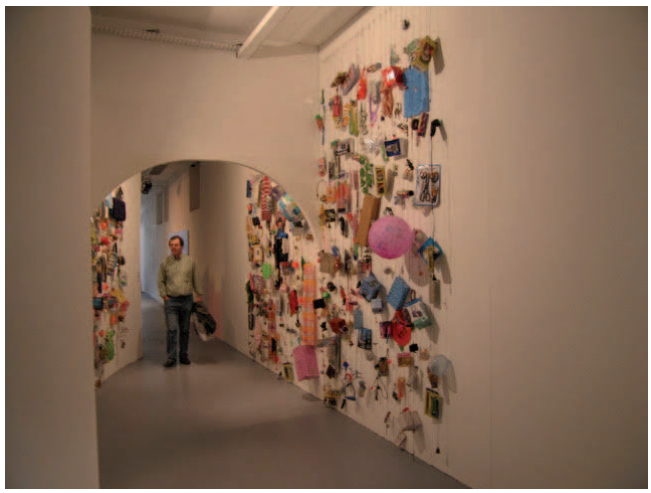

Fig. 99. Hema & Chintan Upadhyay, *Made in China* (2003). Vue personnelle.



Fig. 100. Hema & Chintan Upadhyay, *Made in China* (2003). Vue personnelle.



Fig. 101. Hema & Chintan Upadhyay, *Made in China* (2003). Vue personnelle.

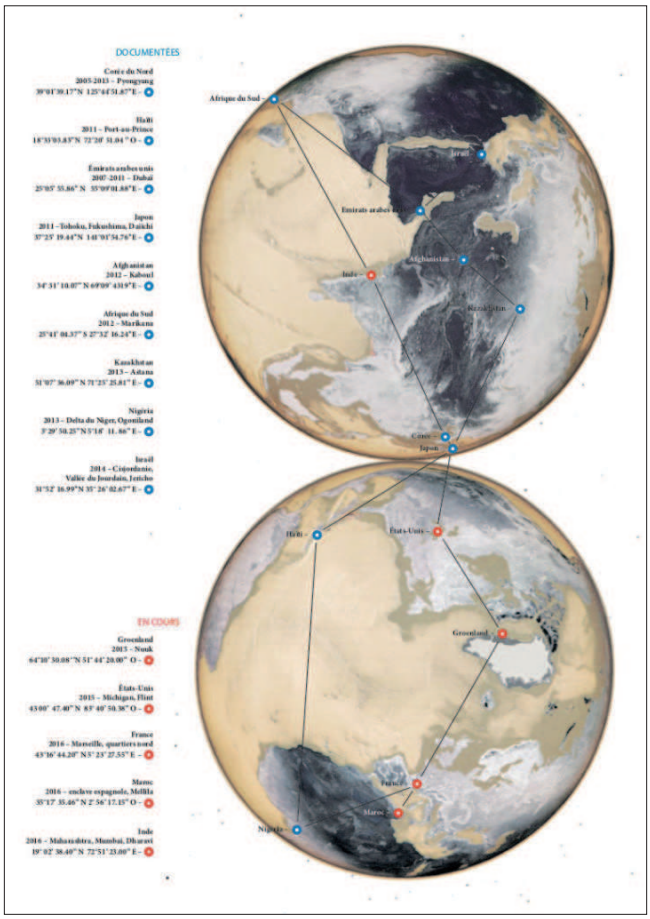

Fig. 102. Philippe Chancel, carte liée à la série « Datazone ».



Fig. 103. Philippe Chancel, série « Datazone », *#14, France, Marseille, quartiers Nord et quartiers Sud*, 2017 et 2018. Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 104. Philippe Chancel, série « Datazone », *#13*, *Continent Antarctique, Charcot Point*, 2017. Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 105. Philippe Chancel, série « Datazone », Haïti. Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 106. Philippe Chancel, série « Datazone », Haïti.
Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 107. Philippe Chancel, série « Datazone », Fukushima.
Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 108. Philippe Chancel, série « Datazone », Fukushima.
Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 109. Philippe Chancel, série « Datazone », Fukushima.
Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.



Fig. 110. Philippe Chancel, série « Datazone », *# 08, Nigéria, Delta du Niger, Ogoniland*, 2013. Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency



Fig. 111. Philippe Chancel, série « Datazone »*, Nigéria, Delta du Niger*, 2013. Courtesy de l'artiste et de Mélanie Rio Fluency.

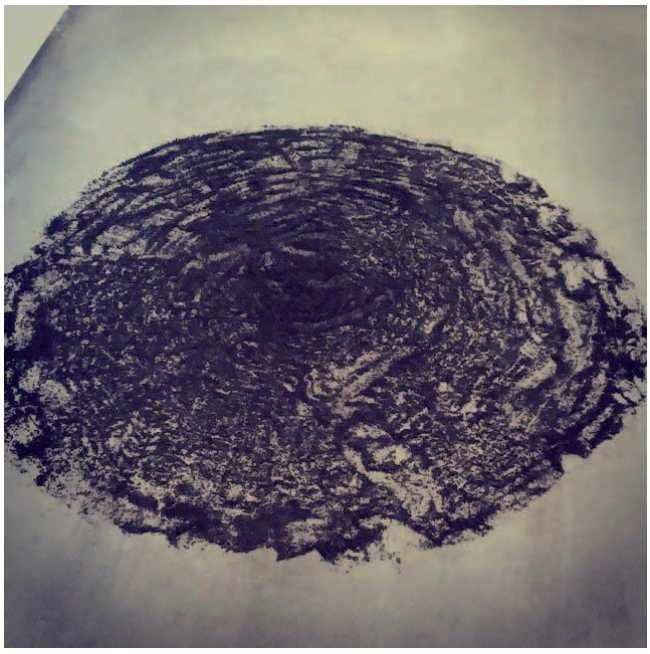

Fig. 112. Lisa Autogena & Joshua Portway



Fig. 113. Fabien Giraud, *Tout monument est une quarantaine (Minamisōma – Fukushima District – Japan), 2012–14* / photographie sur papier contaminé par les radiations, protégée par un caisson de plomb. Vue de l'exposition *Reset Modernity* au ZKM, Karlsruhe (photo : Alain Walther)

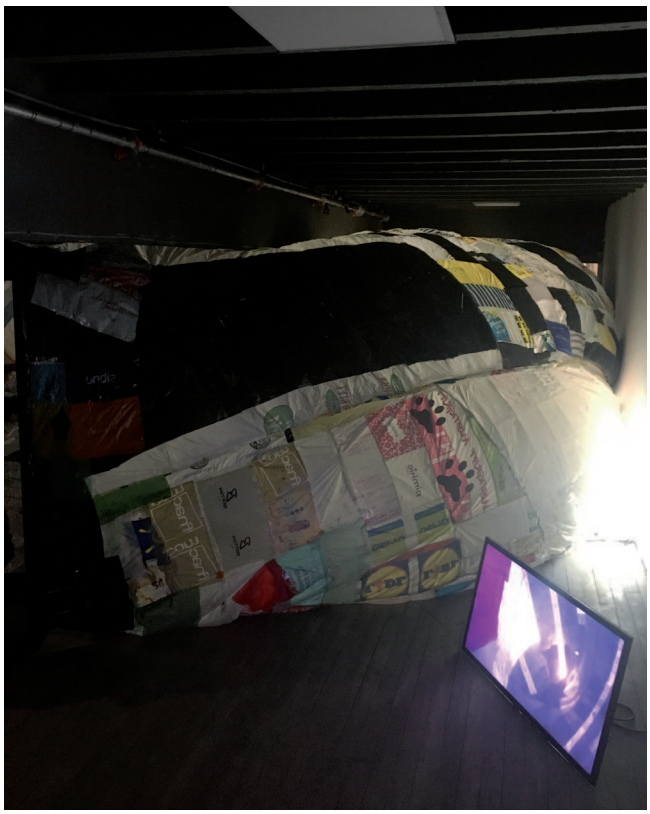

Fig. 114. Tomás Saraceno, *Museo Aero Solar*, installation lors de l'exposition *On Air* au Palais de Tokyo. Vue personnelle.

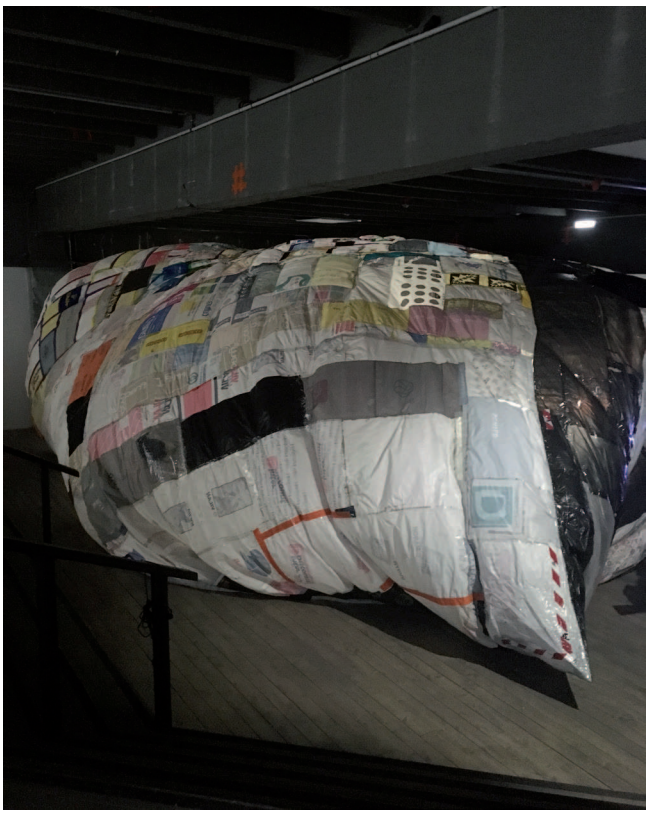

Fig. 115. Tomás Saraceno, *Museo Aero Solar*, installation lors de l'exposition *On Air* au Palais de Tokyo. Vue personnelle.



Fig. 116. Vue de *Tropical Island.*



Fig. 117. Vue de *Tropical Island.*



Fig. 118. Vue de Tropical Island



Fig. 119. Vue de *Tropical Island.*



Fig. 120. Yuan Goang-Ming, *Landscape of energy - stillness*, 2014. Vue de Taichung. Vue personnelle à partir de la projection.



Fig. 121. Yuan Goang-Ming, *Landscape of energy - stillness*, 2014. Vue la Côte balnéaire de South Bay.

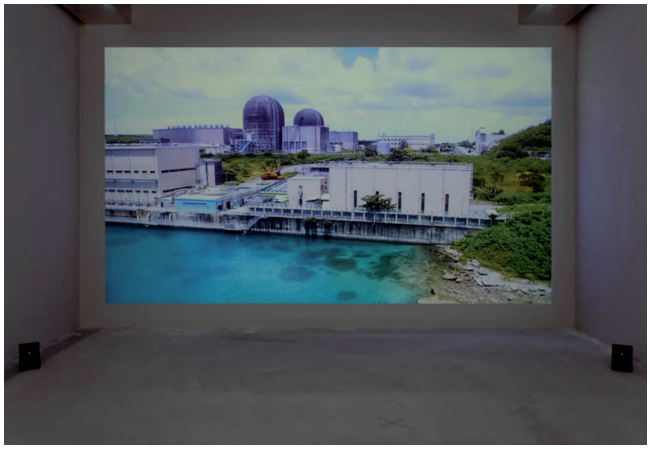

Fig. 122. Yuan Goang-Ming, *Landscape of energy - stillness*, 2014. Vue de la Centrale nucléaire, Côte de South Bay.

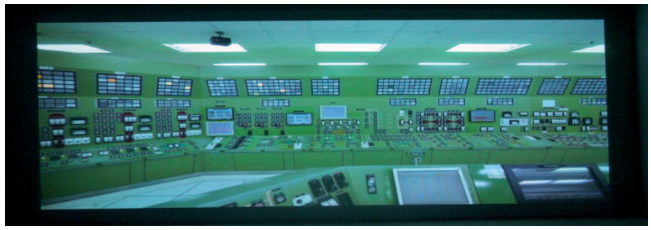

Fig.103. H. Yuan Goang-Ming, *Landscape of energy - stillness*, 2014. Vue de la Centrale nucléaire, Côte de South Bay.



Fig. 124. Hubert Duprat, les trichoptères. Non renseignée.



Fig. 125. Hubert Duprat, les trichoptères



Fig. 126. Hubert Duprat, les trichoptères



Fig. 127. Hubert Duprat, les trichoptères



Fig.128. Tony Fiorentino, *Dominium Melancholiae*, 2014. Vue personnelle de l'exposition *From & To*, Villa Arson, à Nice.



Fig.129. Tony Fiorentino, *Dominium Melancholiae*, 2014, 154 x 55 x 5 cm. Vue personnelle de l'exposition *From & To*, Villa Arson, à Nice.

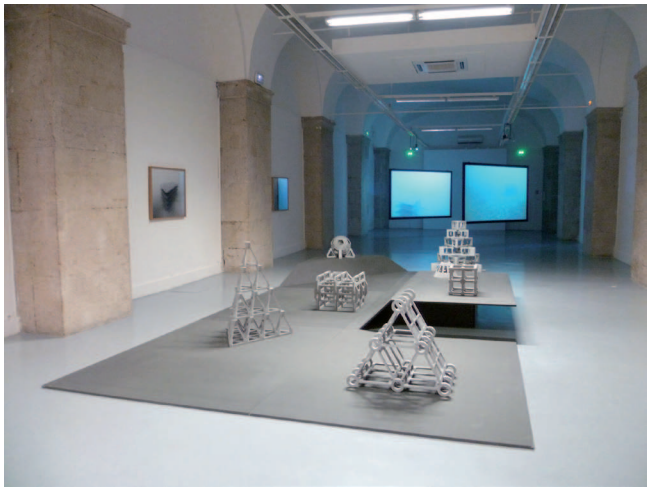

Fig. 130. Nicolas Floc'h vue personnelle de l'exposition *Structures productives*, galerie des Ponchettes (Nice, 03/09/2014 - 04/01/2015).



Fig. 131. Nicolas Floc'h, *Structure productive, récit artificiel, -27 m, Golfe-Juan*, 2014. Impression pigmentaire contrecolée sur Dibond 80 x 100 cm, vue personnelle de l'exposition *Structures productives*.



Fig. 132. Nicolas Floc'h, *Structure productive, récits artificiels de Cagnes-sur-Mer, Golfe-Juan et Roquebrune-Cap Martin, -71-27 m*, 2014. Vidéo HD, 9'38



Fig. 134. Michel Blazy, vue de l'exposition *POST PATMAN* au palais de Tokyo. Courtesy Art Concept.



Fig. 135. Michel Blazy, vue de l'exposition *POST PATMAN* au palais de Tokyo. Courtesy Art Concept.



Fig. 133. Michel Blazy, vue de la biennale de Lyon, 2015. Courtesy Art Concept.



Fig. 136. Michel Blazy, vue de *La Grotte*. Courtesy Art Concept.



Fig. 137. Tomás Saraceno, *Webs of at-tent(s)ion* (Toiles d'at-tent(s)ion), vue personnelle de l'exposition *On Air*, Palais de Tokyo, Paris, du 17 octobre 2018 au 6 janvier 2019.



Fig. 138. Tomás Saraceno, *Webs of at-tent(s)ion* (Toiles d'at-tent(s)ion), vue personnelle de l'exposition *On Air*.



Fig. 139. Tomás Saraceno, *Webs of at-tent(s)ion* (Toiles d'at-tent(s)ion), vue personnelle de l'exposition *On Air*.



Fig. 140. Tomás Saraceno, *Webs of at-tent(s)ion* (Toiles d'at-tent(s)ion), vue personnelle de l'exposition *On Air*.

Partie 3
La monnaie, le pouvoir



Fig. 1. Jacqueline Hassink, *BNP Parisbas S.A., 3, rue d'Antin, Paris, France*.



Fig.2. Andy Warhol, *Dollar Sign (9*), 1982, sérigraphie (35 éditions), 101,6 x 81,3 cm.



Fig. 3. Andy Warhol, *White Nine Dollar Signs*, 1982, sérigraphie sur toile.



Fig. 4 Andy Warhol, *80 two dollar bills (front and rear)*, 1962, sérigraphie sur toile, musée Ludwig, Cologne



Fig. 5 Andy Warhol, *Dollar Sign (red)*, 1981, sérigraphie sur toile.



Fig. 6. Philippe Pétremant, série « Les Sept mercenaires », galerie Le réverbère, Lyon.



Fig. 7. Philippe Pétremant, série « Les Sept mercenaires », galerie Le réverbère, Lyon.

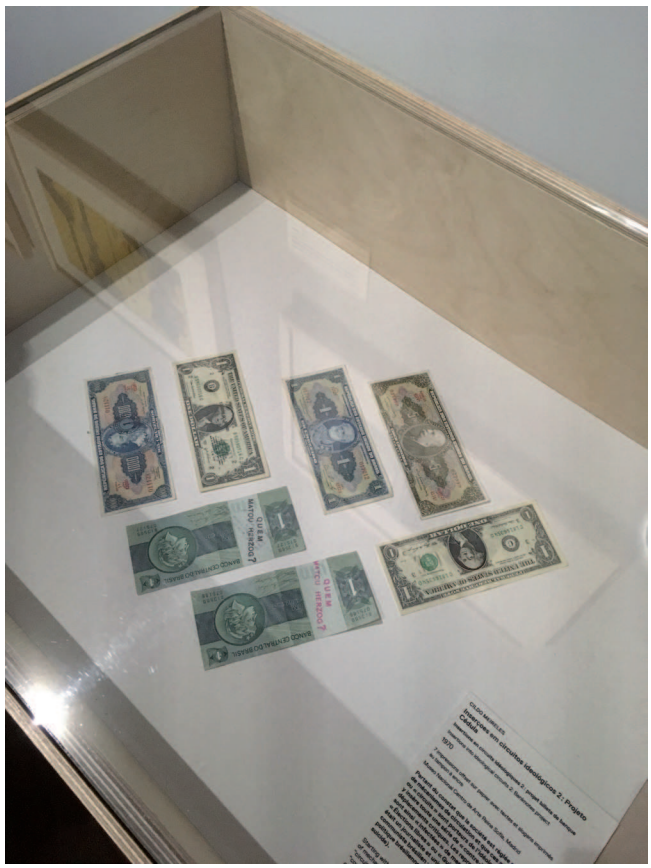

Fig. 8. Cildo Meireles, *Inserçoes em circuitos ideológicos 2 : Projeto Cédula* [Insertions en circuits idéologiques 2 : projet billets de banque], 1970, 27 impressions offset sur papier avec textes et slogans imprimés au tampon à encre, 5 × 15 cm chacun. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Vue personnelle, exposition Soulèvement, musée du jeu de Paume, Paris.



Fig. 9. Claude Closky, *Pile ou face*, 2014, pièce de monnaie en argent gravée, coffret, diamètre : 2,4 cm.. Non renseignée.

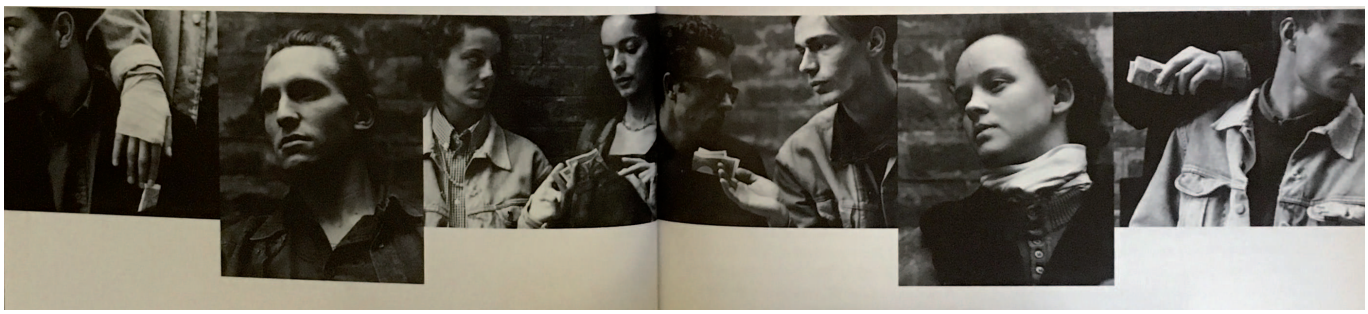

Fig. 10. Suzanne Lafont, *L'Argent*.



Fig. 11. Marine Semeria, *500 euros*, 2012. *Exposition Go Canny !,* Villa Arson, vue personnelle.



Fig. 12. Marine Semeria, *500 euros.*



Fig. 13. Marta Caradec, série « Mer de billet », 2015. tempera à l'œuf et collage de billet d'euros, 20 cm



Fig. 14. Marta Caradec, série « Mer de billet ». Courtesy de l'artiste



Fig. 15. Marta Caradec, *Wall Street*, journal, stylo, 44,5 x 33 cm.



Fig. 16. Andreas Gursky ; *New York Stock exchange*



Fig. 17. Andreas Gursky *Tokyo Stock Exchange,* 1990, 188 x 230 cm.

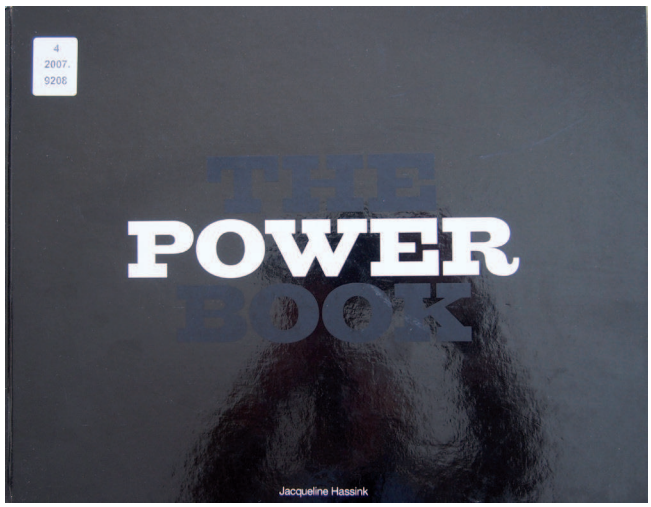

Fig. 18. Couverture du livre, Jacqueline Hassink, *The Table of Power*, Archive of modern conflict. Fig. 27. Couverture du livre, Jacqueline Hassink, *The Table of Power*, Archive of modern conflict.



Fig. 19. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board of Directors of Unilever, Rotterdam, the Netherlands, 14 July 1993*.



Fig. 20. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board of Directors of Nestlé, Vevey, Switzerland, 6 December 1994*.



Fig. 21. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board Directors of Société Générale, Paris, France, Banks, 6 May 1996*.



Fig. 22. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board od Directors of Dresdner Bank, Frankfurt am Main, Germany, Baknks, 9 January 1996*.



Fig. 23. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board of Diectros of BMW, Munich, Germany, 15 December 1994*.



Fig. 24. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board of Directors of Metallgesellschaft, Frankfurt am Main, 10 February 1995*.



Fig. 25. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting of the Board of Directors of BAT Industries, London, UK, 12 December 1994*.



Fig. 26. Jacqueline Hassink, « The Table of Power », *The meeting table of the Board of Directors of CS Holding, Zürich, Switzerland, Banks, 4 March 1996*.

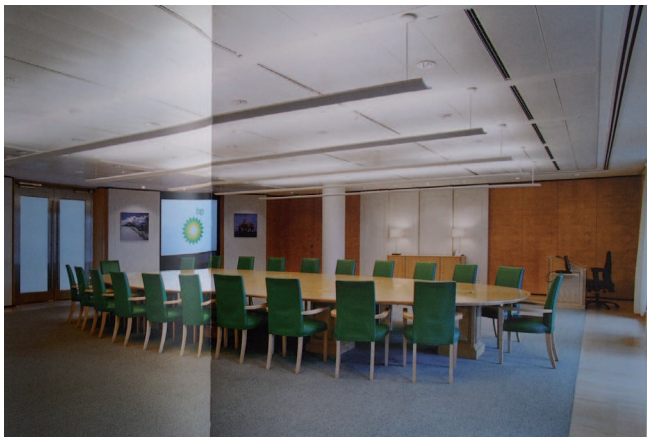

Fig. 27. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *BP p.l.c. 1 St. James's Square. London, Britain*.



Fig. 28. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *Carrefour S.A. 5 Avenue Georges Pompidou. Levallois-Perret, France*.



Fig. 29. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *Dexia S.A./N.V. Place Rogier 11, Brussels, Belgium*.



Fig. 30. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *Fiat S.p.A. Via Nizza 250. Turin, Italy*.



Fig. 31. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *ING Group N.V. Amstelveeseweg 500. Amsterdam, The Netherlands*.



Fig. 32. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *Royal Dutch Shell p.l.c. Carel van Bylandtlaan 30. The Hague, The Netherlands*.



Fig. 33. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *Société Générale S.A. 17 cours Valmy. Paris, France*.



Fig. 34. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *Telefónica S.A. Distrito C, Ronda de la Comunicación. Madrid, Spain*.



Fig. 35. Jacqueline Hassink, « The Table of Power 2 », *ThyssenKrupp AG. ThyssenKrupp Allee 1. Essen, Germany*.



Fig. 36. Mark Curran, *The Market*, vue de l'exposition au Centre Culturel Irlandais, Paris, du 31 janvier au 2 mars 2014.



Fig. 37. Mark Curran, *The Market*, vue de l'exposition au Centre Culturel Irlandais, Paris, du 31 janvier au 2 mars 2014.



Fig. 38. Mark Curran, *The Market*, vue de l'exposition au Centre Culturel Irlandais, Paris, du 31 janvier au 2 mars 2014.



Fig. 39. Gabriele Basilico, série « Monte-Carlo », 2005-2006.



Fig. 40. Gabriele Basilico, série « Monte-Carlo », 2005-2006.



Fig. 41. Gabriele Basilico, série « Monte-Carlo », 2005-2006.



Fig. 42. Takashi Murakami, *Learning the magic of painting*, vue personnelle de l'exposition Takashi Murakami, du 10 septembre au 23 décembre 2016, galerie Perrotin.



Fig. 43. Takashi Murakami, *Learning the magic of painting,* vue personnelle.



Fig. 44. Takashi Murakami, *Learning the magic of painting,* vue personnelle.



Fig. 45. Aristarkh Chernyshev, *Urgently!, installation, custom Led display, plastique.*



Fig. 46. Paolo Woods et Gabriele Galimberti « Les Paradis, rapport annuel », 2015. Vue de l'exposition, Arles 2015.



Fig. 47. Paolo Woods et Gabriele Galimberti « Les Paradis, rapport annuel », 2015. Vue de l'exposition, Arles 2015.



Fig. 48. Paolo Woods et Gabriele Galimberti « Les Paradis, rapport annuel », 2015. Vue personnelle de l'exposition, Arles 2015.

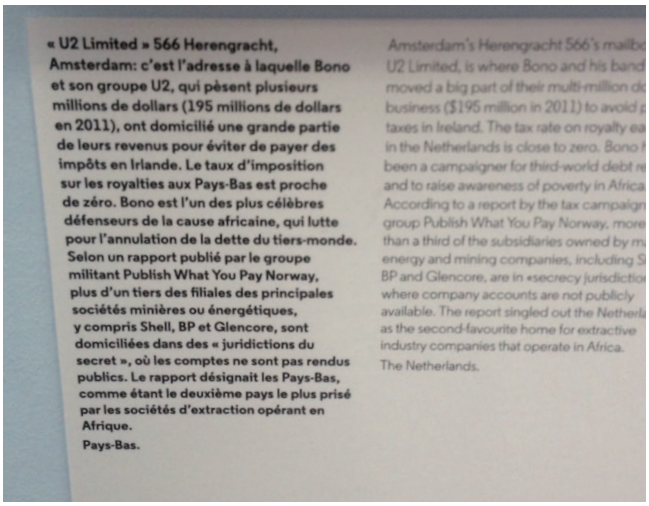

Fig. 49. Paolo Woods et Gabriele Galimberti « Les Paradis, rapport annuel », 2015. Vue personnelle de l'exposition, Arles 2015.



Fig.50 Accra Shepp, Untitled (Young Couple), October 9, 2011, Archival pigment print 18 1/2 x 12 inches. © Steven Kasher



Fig. 51. Accra Shepp, *Untitled (Family), October 1, 2011*, Archival pigment print 18 1/2 x 12 inches.



Fig. 52. Accra Shepp, *Untitled (Organizers), October 1, 2011*, Archival pigment print 18 1/2 x 12 inches



Fig. 53. Accra Shepp, *Untitled (Fed Up), October 1, 2011*, Archival pigment print 18 1/2 x 12 inches



Fig. 54. Aernout Mik, *Middlemen,* 2001. Non renseignée.



Fig. 55. Aernout Mik, *Middlemen,* 2001.



Fig. 56. *Nación Rotonda*, *Chiloeches, Guadalajara*, 2005/2009. Photographie : Google



Fig. 57. *Nación Rotonda*, 2005/2009. Photographie : Google





Fig. 58. *Nación Rotonda*, *Localizaciones varias, mosaico de carreteras cortadas*, 2008/2013. Photographie : Google