

LA REPRESENTATION ARTISTIQUE DU TRAVAIL, 19^E-21^E SIECLES ¹

PAUL ARDENNE

La force, toujours, se donne un but. Celle du travailleur, par essence, est de destination productiviste. Mais pas seulement. La représentation du travail cimente encore le mythe du corps « constructeur ». Le travailleur, par son effort, construit le monde, il est le bras séculier de son développement, celui par qui croissance comme progrès s'imposent bientôt.

Activité conditionnant la survie matérielle, le travail n'est pas toujours attractif du point de vue artistique : simple opération de production, au plus loin de toute *poiésis*. Sitôt compris en revanche comme activité où le sujet engage force physique et compétence au profit d'un projet élargi, le travail devient acte de participation à l'élaboration du monde et, par excellence, un geste de construction respectable. C'est à ce second titre, pour l'âge moderne, que le travail s'élève au rang de sujet « esthétisable » et, par voie de conséquence, qu'il offre pour l'artiste matière à représentation. Ford Madox Brown, *Work*, 1854 : sous le regard d'aristocrates curieux, une poignée d'artisans et de terrassiers s'affairent avec entrain à même l'allée d'un parc londonien. D'une telle image, on ne saurait dire s'il faut y lire une condamnation implicite de l'oisiveté et, par contraste, une valorisation du labeur physique. En revanche, quand bien même son traitement relèverait du pittoresque, le propos de cette toile n'est en rien anodin. Le travail y devient bel et bien, comme peuvent l'être la nature morte, le nu ou la peinture d'histoire, un *mobile* d'art.

Le travailleur, héros artistique de la Révolution industrielle

Une fois acquis son adoubement artistique, la représentation du

¹ Cet article est basé sur de multiples écrits antérieurs, notamment *L'Image Corps*, Regard, 2001, et le catalogue de l'exposition « Working Men », Genève, galerie Analix Forever, 2008, Paul Ardenne et Barbara Polla dir., éditions La Mulette/BDL, 2008.

travail n'a plus qu'à proliférer. Ce qui advient. Tisserands de Paul Renouard, *Casseurs de pierre* de Courbet, paysans de Jean-François Millet et Van Gogh au 19^e siècle, ouvriers d'usine de Fernand Léger ou de Otto Gutfreund dans la foulée : le travailleur prend rang de figure héroïque. Le travail, du sujet, fait un être « participatif », individu impliqué dans le devenir-monde dont l'action n'est pas vaine mais modifie les équilibres dans le sens du « plus », l'activité se révélant productrice de matière mais aussi de sens. Ferdynand Ruszczyk, *Terre*, 1898 : sur le devant de cette toile, dans un paysage rural ouvert sous un ciel nuageux, un laboureur fouette hardiment un puissant attelage de bœufs. Sans doute Ruszczyk en rajoute-t-il dans la dramatisation de la scène : effet de solitude faisant du travailleur un héros isolé dans une nature immense, retorse à la domestication. L'artiste polonais, cela étant, ne manque pas d'affirmer par la plastique les *effets* du travail, d'insister en particulier sur ce sillon que laisse dans sa trace l'homme tenant le timon de la charrue, signe de sa prise de contrôle sur l'élément naturel. Avec *La Mine* (1900), Constantin Meunier ne traite pas moins de l'univers du travail d'une manière emphatique, — mais l'emphase, là encore, vise l'accentuation de la valeur travail, l'accentuation aussi de la position de l'homme comme acteur, comme force participative dont les gestes font et refont le monde. Dans ce puissant triptyque, le peintre belge opte pour un énoncé de type narratif dont il emprunte le modèle aux fresques médiévales : sur le panneau de gauche, c'est la descente des hommes dans le puits de mine ; sur celui du centre, l'extraction de la houille dans les profondeurs ; sur celui de droite, au terme du processus de l'extraction minière, le retour des mineurs sur le carreau. Cette fresque raconte une histoire, l'histoire même de l'action, gestes volontaires et actes dirigés se donnant un but, ici la production (cette visée de la production en passerait-elle par l'écrasement de l'humain et son exploitation éhontée, comme le suggère aussi le tableau de Meunier). Également, elle fait état de l'engagement du peintre, de son impossible neutralité, du respect sacré que lui inspirent les « gueules noires ».

Ainsi que ces exemples en avalisent le principe, toute représentation esthétique du travail a quelque mal à prétendre au désengagement. L'annexe-t-on au champ de la création artistique, le corps du travailleur acquiert pour fonction immédiate de servir des intérêts autres que plastiques : intérêts en l'occurrence corporatistes et

sociaux, donc idéologiques et politiques. Alexandre Schanne, en tant que témoin, fait état de ce dialogue éclairant entre Courbet, chantre du réalisme, et Proudhon, fanatique quant à lui de ce Travail avec majuscule qu'il put élever, dans sa fameuse *Philosophie du progrès*, au rang de moteur de l'émancipation humaine (« Ce que ni la gymnastique, ni la politique, ni la musique, ni la philosophie, réunissant leurs efforts, n'auront su faire, écrit ainsi Proudhon, le *Travail* l'accomplira ». La scène se passe autour de 1850 et mérite d'être citée *in extenso* : « "- Dites-moi donc, citoyen maître et peintre [demande Proudhon à Courbet], ce qui vous a amené à faire vos *Casseurs de pierre* ? - Mais... j'ai trouvé ce motif pittoresque et à ma convenance. - Quoi ? Rien de plus ?... Je ne puis admettre que l'on traite un pareil sujet sans idée préconçue ; peut-être avez-vous songé aux souffrances du peuple, en représentant deux membres de la grande famille manouvrière exerçant un métier aussi pénible que peu rétribué ? - Vous avez raison, maître philosophe, j'ai dû penser à cela." » « Dans la suite, continue Schanne non sans perfidie, il était courant d'entendre dire à Courbet : "On croit que je peins pour le plaisir de peindre, et sans jamais méditer mon sujet... Erreur ! mes amis. Il y a toujours dans ma peinture une idée philosophique humanitaire plus ou moins cachée." ».

Une représentation démonstrative

Représenter le travail, le travailleur – en la matière, étant donné l'inévitable engagement que sous-tend ce geste, l'indécision quant au profil plastique à adopter prévaut souvent. Pourquoi l'indécision ? Certaines questions se font insistantes : sous quelle forme représenter le travail ?, de quelle valeur le créditer ?, quelle attitude donner au travailleur ?

Figurer l'homme dans son travail n'a rien d'un acte mineur. D'emblée, c'est risquer de sur-signifier le geste du travailleur, qu'il soit celui de l'être besogneux occupé à une tâche ordinaire, celui de l'exploité ou celui d'un héros de la production. Contemporaines, pour les plus anciennes d'entre elles, de la haute antiquité, les représentations du travail humain doivent sans nul doute à un désir de description : montrer l'activité, faire état du statut de l'homme terrestre, du corps vissé ici-bas à sa condition laborieuse, corps

forcément *occupé*. Ainsi le veut le principe de « tripartition » sociale (Georges Dumézil) propre à la plupart des civilisations : l'exercice du pouvoir séculier et de la guerre pour quelques uns, la prière pour quelques d'autres, le travail enfin pour la plus grande masse, à charge pour cette dernière d'assouvir la satisfaction des besoins vitaux de la société tout entière. Au-delà de la description, toutefois, les représentations archaïques de l'univers du travail ne sont pas sans devoir aussi à un comparatisme de nature symbolique. Le temps de la vie terrestre, temps de la nécessité et, par voie de conséquence, du travail, n'est pas, ne saurait être celui, par exemple, de l'au-delà. Si le travail est présenté tel quel, dans sa dimension toute humaine, ce sera à l'occasion pour faire jaillir par contraste ce temps sans travail qui est celui de la mort, un temps se qualifiant comme étranger à la notion d'effort (ainsi de la décoration, entre autres, des tombes égyptiennes, faisant leur part aux images de paysans aux champs). Que montre une telle inflexion ? Le travail n'a nulle légitimité à être figuré pour lui-même, comme plastique de l'effort humain, il faut à sa figuration, en amont une justification supra-matérielle, en aval une finalité symbolique.

À l'évidence, qualifier le travail comme un exercice visant exclusivement la production renvoie à une notion devant être dépassée. L'exigence d'un Proudhon (donner un sens au travail que l'on représente), il faut l'admettre, n'est pas le seul fait de la modernité et de son obsession à augmenter les droits de cet opprimé économique et social qu'est le travailleur. Les scènes de travail ornant les *Très riches Heures du duc de Berry*, datant de la fin du Moyen Âge, accordent ainsi leur rythme à celui du calendrier cosmique : leur ordre propre émane non de l'homme du commun mais des choses du sacré. Montre-t-elle au premier plan un paysan occupé à labourer ?, une composition du temps de la Renaissance telle que *La Chute d'Icare* de Breughel n'en est pas moins déterminée par l'évocation d'un fait d'origine mythologique (Icare fuyant le palais du Minotaure) porteur d'une règle morale de valeur exemplaire (s'élever trop haut, c'est s'exposer à la chute). Que dire enfin de la *sélectivité* bien comprise du regard que les artistes jettent sur le travail, et du type particulier de travail qu'ils vont soumettre au feu de la représentation ? – Jamais *tout* le travail mais le plus souvent, de manière choisie, ses formes les plus nobles. C'est au nom de cette sélectivité, ainsi, que l'âge classique va préférant à la figuration du

travailleur manuel celle de l'intellectuel (la figure du philosophe occupé à penser, du *Érasme* de Holbein aux multiples représentations de saint Jérôme, symbolisations de la *ratio* incarnée), voire celle de l'artiste en personne dans ses œuvres (le peintre se peignant en train de peindre, sur un modèle tautologique dont les *Ménines* de Vélasquez forment la proposition équivoque). Plutôt que *présenter* le travail, l'on a soin surtout, et en toutes époques, d'en transcender principe, valeur et image.

De manière imparable, la figuration du travail se voit donc très tôt encombrée de présupposés moraux ou politiques, avec ce résultat : le travail est moins figuré pour lui-même qu'il ne se voit investi, représentation aidant, d'une dimension *démonstrative*. Glorifie-t-elle le labeur, la réquisition artistique du travail et du travailleur servira dans le même élan des fins en premier lieu politiques. L'iconographie soviétique (1917-1991), plus qu'aucune autre, fournit en la matière un lot incomparable d'images suggestives. Datée de 1931, tandis que vient d'être lancé le premier plan quinquennal, une affiche de Mikhaïl Dolgoroukov enlace avec audace les images cumulées d'un ouvrier, d'une structure métallique de hangar, d'une locomotive et d'un dessin technique. Légende édifiante : *Muni des connaissances techniques, lutte pour la reconstruction des transports !* Cette confusion de l'image-travail et de la propagande se retrouve chez un Alexandre Deïneka, personnalité relais de l'idéologie officielle, champion de l'imagerie soviétique lénifiante et artiste familier s'il en est des mises en scène de grandeur qu'affectionnait tant la Russie stalinienne. *Kolkhozien, sois sportif*, toile que peint Deïneka en 1930, montre sur fond de tracteurs en action les corps éphébiques de paysans soviétiques hiératiquement figés dans des poses de gymnastes, alliance inespérée de la santé, de la pureté et de la volonté, le tout en accord avec les programmes d'éducation du régime. Ceci sans rien dire, comble de la démonstration, des *Paysans au kolkhoze* de Guerassimov, un tableau faisant état d'une réalité de cocagne lors même que la liquidation des koulaks bat son plein, et avec elle une famine larvée, ou de la monumentale sculpture *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne*, par Vera Moukhina, présentée devant son pavillon national, lors de l'exposition universelle de Paris, en 1937, par l'U.R.S.S., tandis que procès de Moscou, purges et autres procédures de déportation de masse se mettent en place, signes de terribles scissions internes affectant le régime. L'équation, pour la

circonstance, est la suivante, qui ne grandit en rien cet art « prolétarien » et l'éloigne au passage du strict réalisme : division sociale et terreur du côté de la réalité égale union des forces productives du côté de l'art, ce dernier se faisant dès lors champion d'artifice, devenu l'allié d'un mensonge d'État. ²

² Quelques précisions, données par Olga Britschgi-Ivanova in *Regards vers l'est*, catalogue de l'exposition « Working Men », *op. cit.* : « Le travail est l'une des activités principales de l'*homo sovieticus* (Alexandre Zinoviev) et peut-être même la plus importante. Il est, en tous cas, efficacement instrumentalisé à des fins idéologiques, pour servir à l'unification des masses. Cette instrumentalisation a pris trois formes essentielles : celle du sujet du travail, celle de l'activité du travail et celles de la symbolique du travail (...). En Union soviétique (1917-1991), le travail et sa glorification faisaient partie de la machine idéologique de l'État et permettaient d'accentuer les oppositions entre ancien et nouvel ordre : la classe bourgeoise déclinante est opposée à l'énergie, à la force et à l'enthousiasme du prolétariat tant ouvrier qu'agricole. La sculpture l'*Ouvrier et la kolkhoziennne* de Vera Moukhina est à cet égard emblématique. L'iconographie soviétique de cette époque fournit ainsi un lot incomparable d'œuvres illustrant la confusion entre l'image-travail et la propagande, cette propagande qui, en tout cas à en juger par cette iconographie même, a réussi le tour de force de glorifier le peuple, les masses et leur travail pour le bien du pays tout en faisant croire à chaque citoyen qu'il était un élément indispensable au bon fonctionnement du mécanisme général. Les travailleurs sont d'ailleurs souvent montrés en grand nombre en train d'œuvrer sur d'énormes chantiers (Alexandre Rodchenko, *Sur le site de construction du canal de Liagan* (1942), Max Alpert, *Chantier de la construction du Grand Canal de Fergana, Ouzbékistan* (1939). Voire, ces travailleurs sont parfois intimement incorporés aux machines elles-mêmes : datée de 1931, *Muni des connaissances techniques, lutte pour la reconstruction des transports !*, une affiche de Mikhaïl Dolgoroukov enlace avec audace les images cumulées d'un ouvrier, d'une structure métallique de hangar, d'une locomotive et d'un dessin technique, quand encore ils ne font pas la matière première, par indexation et de manière suggestive, des programmes politiques. L'affiche *Kolkhozien, sois sportif !* (Deïneka, 1930) montre sur fond de tracteurs en action les corps des paysans soviétiques figés dans des poses de gymnastes, alliance de santé, de pureté, de volonté et d'utilité en parfait accord avec les valeurs éducatives du régime.

Il existe certes aussi des photographies, peintures ou sculptures, qui ne mettent en scène qu'une seule personne qui travaille, mais dans ce cas, le titre générique (nom du métier - Alexandre Deïneka, *La trayeuse*, description de l'action - Boris Ignatovitch, *L'Installation des câbles*, 1930) ou symbolique (Akradi Chaïkhet, *Le Komsomol à la roue du gouvernail*, 1931) efface l'individualité de l'ouvrier, dont le nom propre n'est pas mentionné, pour accentuer son appartenance à un groupe de métier, faisant lui-même partie de l'organisation complexe d'une usine ou d'un kolkhoze » (Olga Britschgi-Ivanov).

Un cas loin d'être isolé, cela dit, et pas seulement imputable au seul magistère du pouvoir soviétique imposé aux arts. En matière de représentation du travail et d'exploitation partisane de celui-ci, le Réalisme socialiste, vision idyllique de l'activité humaine, n'est en fait que l'épiphénomène d'une pratique générale, de longue date avalisée. Y décèle-t-on une disposition forcenée à instrumentaliser le travail ? Cette disposition, hélas !, s'avère loin d'être exceptionnelle, pas plus qu'elle n'est dans l'histoire d'un seul lieu ou d'un seul temps. Les maîtres mots la concernant, au plus loin des notions de description, d'imitation voire d'interprétation, seront plutôt *détournement* (le travail comme prétexte), *récupération utilitaire* (non le travail mais ce à quoi il peut servir), *pulsion à l'excédent symbolique* (pas seulement le travail mais bien plus). De cette instrumentalisation du travail, la modernité, au juste, n'est que l'héritière, en signera-t-elle l'indéniable triomphe, un héritage avouant au passage ses propres inclinations fétiches, tributaires souvent d'une nostalgie paradoxale. La révolution industrielle, dès la fin du 18^e siècle, modifie-t-elle de façon définitive les formes du travail, bouleversant jusqu'au monde agricole ? Les *Glaneuses* de Millet n'en rendent guère compte, pas plus que les *Cribleuses de blé* ou les *Casseurs de pierre* de Courbet, quoique de telles compositions soient les contemporaines des chemins de fer, de l'acier Martin et des premières machines agricoles motorisées. La nouvelle civilisation née de l'industrie, fondée sur la vitesse, la multiplication et la fragmentation, périmé-t-elle les représentations héritées de l'âge classique au profit d'une vision autre, résolument dynamique (celle, nommément, que promeuvent à l'orée du 20^e siècle cubisme comme futurisme, vorticisme comme dadaïsme) ? Les statuettes d'un Otto Gutfreund, quoi qu'elles célèbrent le producteur moderne (*Homme auprès d'une machine textile*, 1921, ou encore *Industrie*, 1923), conservent pour leur part l'apparence de sculptures d'église ou de santons provençaux, gentillettes figurines vaguement stylisées pour écomusées consacrés au Travail. Le travailleur tel qu'on le représente, dans ce cas, fait bel et bien les frais d'une figuration passéiste, pourvoyeuse comme telle de nostalgie. Tout se passe comme si le mouvement moderne, occupé à se livrer à la destruction des formes acquises, figeait une ultime fois, *via* cette célébration du travail teintée d'obsolescence, ces vertus appelées à une prochaine disparition telles que la compétence incomparable (Hugo et « le geste

auguste du semeur ») ou la gloire modeste du travailleur, travailleur pour qui le labeur n'est pas seulement activité ou signe d'appartenance sociale mais également instance de désignation morale. Fixer le profil du travailleur *pour lui-même*, en contrepartie, semble en tout état de cause une opération que l'on ne souhaite pas, tandis que prévaut sans réelle remise en cause une conception du travail comme indice de *civilité*.

Des représentations en fréquent déphasage

Valorisation, non du travail en soi, mais du travail comme prétexte à une morale civique ou politique : c'est sur ce fond surtout que s'édifiera la vision artistique du travail d'une majorité d'artistes modernes. Avec ce glissement qualitatif sans surprise et récurrent : l'artiste a moins souci de l'action que requiert le travail qu'il ne se fixe sur ce dernier comme métaphore. Où l'artiste, estimera-t-on, s'arroge un droit presque scandaleux, celui de parler, de traiter ce qu'il ne connaît pas ou pas assez. Qui en effet, sinon le travailleur lui-même, pourrait dire ce qu'est le travail, c'est-à-dire comment ce dernier se vit ?

Autour des années 70, avec résignation mais aussi clairvoyance, l'artiste londonienne Kay Fido Hunt semble prendre acte de ses propres limites en la matière. Sur des fiches qu'elle expose, Hunt fournit le détail écrit et minuté, jour après jour, des occupations professionnelles et domestiques qui sont celles, simplement, de femmes au travail. *Women and Work*, œuvre réalisée en 1973-1975 avec Margaret Harrison et Mary Kelly, égrène ainsi de façon clinique le contenu de divers agendas professionnels : « Jean Alexander, Age 40, 1 son age 18 1 daughter age 11 Double seamer operator : 5 : 30 AM: start breakfast for family 7 : 15: Leave for work 8 : 00: start work 5 : 00: finish work 5 : 45: arrive home, etc. » Ni image, ni pathos, uniquement des suites chiffrées. La représentation que donnent du travail Hunt, Harrison et Kelly, exemplaire quoique désesthétisée, consiste à faire état de celui-ci de manière simplement *comptable*, la part maîtresse du quantitatif y évacuant toute velléité d'appréciation qualitative. Cette méthode de type « compte-rendu », tout bien pesé, est équitable, quoique de nature sociologique plus qu'artistique, méthode dont d'aucuns pourront regretter qu'elle n'ait pas fait école.

Sauf exception, pour le reste, l'artiste mis en face du monde du travail se retrouve le plus clair du temps en situation de complet déphasage pratique, situation qu'il n'admet pas aisément. A-t-il à faire image, il lui faut attester de ce qui n'est pas son univers, conférer sens à ce qu'il ne connaît que du dehors, – forme d'incompétence que l'artiste résoudra en général en faisant allégeance à l'*illustration* comprise selon son terme étymologique d'« éclairage », de « lumière que l'on dirige vers quelque chose » à toutes fins d'en faire ressortir le caractère « illustre ». Cet état de non-imprégnation explique pour l'essentiel la dérive de représentation dont la figuration du travail fait couramment l'objet, y compris dans l'art révolutionnaire (et chez ce dernier plus encore peut-être qu'autre part, du fait du désir qu'a l'artiste de glorifier son sujet, d'en accroître la figure au-delà de toute mesure raisonnable, pour des motifs idéologiques), dérive se caractérisant par une double valorisation contradictoire : soit le travail, par l'artiste, va être convoqué comme héroïsme, mode de figuration prodigue de cette imagerie des travailleurs champions que les régimes totalitaires n'auront de cesse d'exploiter ; soit le travail le sera comme aliénation, ce que se plaît à représenter l'art réaliste ou d'essence révolutionnaire. Dans un cas comme dans l'autre, en dépit des apparences, quelque chose manque, qui est non l'image du travailleur mais bien son *être*, tandis que ce dernier se voit enrôlé dans une structure qui lui est supérieure, un assujettissement qui ne connaîtra pas de limites. Avec de curieuses mais, tout compte fait, peu étonnantes confluences. L'art épique d'un Alexandre Deïneka, glorifiant sur un mode épique, dans les années 20, ouvrières du textile ou mineurs bolchéviques, entend bien servir une révolution se donnant pour mission l'émancipation des exploités. Il n'a d'égal pourtant que les mises en valeur du profasciste Bruno Novari, dont le photomontage *La Production*, pour un peu, ferait croire à la parfaite entente entre le fascisme italien et un monde du travail brisé dans les faits par le corporatisme mussolinien. Le registre de la dignité, à parts égales, irrigue la figure austère du *Laboureur* de Junghanns, sommet de propagande pour l'idéologie nazie du *Blud und Boden*, et les photographies d'anonymes de toutes races au travail que montre, en 1955, l'exposition *The Family of Man* supervisée par Edward Steichen, sommet cette fois d'une ferveur humaniste évidemment opposée à la « culture » du mépris humain propre à l'hitlérisme. Non que le discours politique soit le même, non que son soubassement,

comme l'on se doute, ne vise une semblable perspective politique, une identique modalité figurative vient néanmoins relier des points de vue qu'on aurait pu croire diamétralement opposés. Ainsi se paient la déconnexion, et la légèreté.

Désincarnations

L'artiste du 20^e siècle a-t-il quelque mal à juste *incarner* la figure du travailleur, figure de son autre qui reste décidément « trop » autre ? Il rejoint là ses prédécesseurs historiques. Pour éclatant qu'il soit à compter de l'âge moderne de l'art, préoccupé pour maintes raisons de l'image du travailleur, ce constat de désincarnation ne fait en effet que renforcer un point faible de longue date ancré dans les mœurs artistiques.

Louis Le Nain, *Le repos des paysans*, 1630 : se tenant près d'une mesure misérable, une famille de paysans a suspendu son travail. Une femme, au premier plan, s'est assise, un enfant dans les bras, dormant. Un pâtre, assis lui aussi, à l'arrière-plan, discute avec deux femmes. Sur la droite de la composition, près d'un pailler, un petit groupe d'enfants et quelques adolescentes se tiennent debout sur une charrette, des gerbes à leurs pieds. Plus que le travail, ce sont ses effets qui sont suggérés, encore que le repos, sujet du tableau, semble venir après un moment de travail dont on ne saurait dire qu'il aura été prodigue d'une fatigue extrême. En l'occurrence, le tableau de Le Nain parle moins du travailleur qu'il n'en fige la figure dans un cadre banal, le tout conservant un côté pittoresque indéniable et n'outrepasant pas les conventions académiques qui sont alors celles de la peinture de genre.

Les *Haleurs* de Ilia Répine, peints vers 1870, insistent au contraire sur la fatigue des travailleurs encordés. Les corps des hommes en action, formant grappe, y sont présentés inclinés, anéantis par un acte dont on ne sait à quoi il sert (on ne voit pas ce que halent les protagonistes du tableau). Le propos de Répine, réaliste en diable, habile même par son caractère elliptique, se dilue pourtant faute de savoir éviter ces chausse-trappes que sont l'accentuation et la caricature, une inflexion incohérente desservant pour finir ces hommes changés en bêtes de somme que l'artiste entendait célébrer. Comme Le Nain avant lui, Répine se conforme au ressentir d'une

situation qui lui échappe. Sa position est celle de qui voit depuis l'extérieur, de qui décide de ce qu'il en est du geste du travailleur, de sa nature et de ses effets, quoique rien de ceux-ci ne lui soient familiers.

Une vidéo telle que *Werk*, réalisée en 1994 par l'artiste hollandais Jeroen Kooijmans, montre combien cet effet de la désincarnation a la vie dure. « Vus de dessus, signale une brochure de présentation de cette œuvre, habillés de combinaisons de travail blanches avec capuches, trois hommes que rien ne distingue creusent trois trous. Leurs efforts sont vains : ils pelletent et déplacent de la terre de A vers B, de B vers C et de C vers A, et ainsi de suite. Synchrones, ils effectuent les mêmes gestes : les pieds au sol ne bougent pas, seul le haut du corps pivote d'un tiers de tour. Simultanément, l'image tourne d'un tiers dans le même sens, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. Chaque mouvement avance d'un cran, implacable, comme la trotteuse des secondes, mais rien ne change : les trous ne sont pas plus profonds ni les tas plus hauts. » Si les images de *Werk* offrent à l'œil un ballet plutôt intrigant, rythmé cran à cran comme un ancien mouvement d'horlogerie, le travail tel qu'on le présente ici n'en reste pas moins dévalorisé, caricaturé comme un équivalent du labeur déprimant de Sisyphe. Point de vue quelque peu simpliste, du coup, et orienté – comme si le travail, le *Werk*, pour l'humain, n'était que servitude et jamais un accomplissement voire une création, des états de grâce qu'Hannah Arendt, dans sa *Condition de l'homme moderne*, dit toute la crédibilité (le travail nourrit ma vie, le travail permet que je crée). Que dire enfin, moins excusables encore, de ces représentations du monde du travail où l'artiste se montre d'évidence moins intéressé par ce dernier que par la figuration proprement dite, appréhendant le thème Travail comme il le ferait de n'importe quelle autre *source* figurative, le statut même du travailleur, sa condition et son destin lui demeurant indifférents ? Cette superficialité du traitement de l'homme au travail trouve son apogée lorsque l'image du travailleur, loin même de servir un but socio-politique, se voit confinée à la seule célébration de l'art, en une perspective parnassienne. Ainsi du *Mécanicien* de Fernand Léger, portrait d'un travailleur que rien ne distingue de n'importe quelle figure qui viendrait poser là, devant le peintre. Ou de ces peintures inspirées par le monde paysan russe que réalise Kazimir Malevitch en 1911-1912 telles que *Le Bûcheron*, *Récolte du seigle* ou encore *Femme*

moissonnant. Le plus frappant, concernant ces compositions de nature cubo-futuristes, c'est leur réduction finale au statut d'objets d'expérimentation plastique. Au fond, Malevitch aurait pu représenter n'importe qui ou n'importe quoi, le travail comme son contraire. Un comportement déresponsabilisé que réitère d'ailleurs sans réelle mauvaise conscience, un siècle plus tard, à croire que rien n'a bougé, un Raymond Mason sculptant ses *Vignerons* en toute naïveté figurative comme s'il s'agissait de modèles d'atelier : autant de corps sans sueur au front, sans cal au creux des paumes, sans courbatures au bas du dos.

Au contact

Cette distance entre la représentation et son objet, distance pour l'occasion irréductible, n'est pas sans conséquences. Bien des artistes, bientôt, forment le vœu de faire retour à la réalité, d'en réintégrer le cercle, cercle même du travail, de la production. Tel est l'esprit qui guide le « retour aux masses » si fort prisé des années 1960, dans le sillage du gauchisme et de la « Pensée 68 ». De deux manières, pour simplifier. Dans un cas, l'artiste va se mettre au contact direct du monde du travail, il y « discute » ses propres représentations avec les travailleurs eux-mêmes. Dans le second cas, c'est l'artiste en personne qui s'introduit dans l'univers du travail, devenant à son tour en celui-ci, par intégration de la sphère de production économique, un « participant ».

Les *Portraits négociés* d'un Michel Séméniako, réalisés à partir de 1983, offrent un des meilleurs exemples qui soient de la première attitude, celle de l'artiste en discussion avec le travailleur. « Pourquoi photographier ? Mes raisons, répond Séméniako, sont dans cette liaison tendue que la photographie noue entre le réel et l'imaginaire : tension, conflit, matérialisés dans l'image. C'est l'exploration de cette relation qui m'a amené à énoncer la notion d'"image négociée" ». La « négociation », d'un point de vue étymologique, doit au latin *negociatio*, dont le sens est « commerce ». Négocier, c'est commercer, élire un partenaire avec lequel passer contrat à fins d'échange. Contrat qui sera, dans ce cas, la *rencontre photographique* : celle de malades en structure psychiatrique, avec lesquels Séméniako coréalise la mise en images de leur univers

mental ; celle de jeunes de banlieue ; celle, encore, des habitants de six quartiers de la ville de Niort où le photographe initie plusieurs « réseaux » de prises de vues, une chaîne relationnelle unissant pour finir plus de mille personnes...

Avec *Identité / Activité* (1999), une autre de ses réalisations consacrées aux travailleurs, Michel Séméniako oriente de la sorte son attention en direction d'employés d'Électricité de France, l'artiste se mettant cette fois au contact des « travailleurs ». À l'instar des séries photographiques antérieures à celle-ci, la conception même des « portraits négociés » d'*Identité / Activité* repose sur le volontariat. Une fois avertis du projet, divers personnels d'EDF sollicités par l'artiste ont tout loisir de s'y associer, dans les termes, s'entend, d'une collaboration. La conception des images émane d'un protocole préalable strict, que chaque intervenant s'engage à respecter : 1, le sujet réalise son autoportrait en noir et blanc au moyen d'une cabine de prise de vues que le photographe met à sa disposition sur le lieu même où il travaille, à savoir les centrales thermiques du Havre ou de Vitry, le barrage de Serre-Ponçon, les services administratifs d'EDF en Avignon ; 2, le photographe demande à chaque personne impliquée dans la « négociation » de désigner un objet ou un lieu signifiants de son travail, de contenu réel ou symbolique, objet ou lieu qui sont ensuite photographiés et dont le cliché, en couleur, sera incrusté par transfert numérique dans la trame du portrait précédemment réalisé ; 3, terme ultime du contrat et signe de sa réalisation, le participant reçoit un exemplaire de « sa » photographie portant de manière lisible mention de son nom, de sa qualité professionnelle et de son lieu de travail, un second exemplaire de cette photographie se destinant à être exposé.

D'essence transitionnelle et requérant implication, l'image ainsi « négociée » se caractérise par un contact *réel* (insistons sur l'adjectif, non galvaudé cette fois) entre sujet et photographe. Dans chaque cas, sujet et photographe discutent et décident à part égales, qui du contenu, qui de l'économie de l'image, image qui n'est pas volée au sujet photographié pas plus que ce dernier n'est mis en demeure d'obéir aux impératifs ou aux conventions de la pose. Son statut, plutôt : celui, de double obéissance, du participant et du producteur. De là, l'effet premier des « images » obtenues, impression de translation, de réelle contamination du réel par l'art et inversement. Comme la confrontation avec une iconostase chargée

cette fois non de la figure de saints mais de figures laïques, portraits de gens ordinaires servant cette église sans transcendance qui est celle du travail. Des portraits parés d'attributs incomparables, comme dans la grande tradition religieuse, à cette nuance près : l'attribut, dans ce cas, ne renvoie qu'à la profession, à son univers matériel et désacralisé. Saint Barthélémy, dans d'anciens retables, promène-t-il sa peau de martyr écorché ? Chef manutentionnaire à la centrale du Havre, Alain Cahoreau, lui, s'offre au regard dans le filigrane d'un parc à charbon où s'activent des machines à godets. Le milieu naturel de saint Antoine est-il le désert ? Celui de Laurent Royannais, maître ouvrier mécanicien, se calibre sous l'espèce d'une maquette high tech du barrage de Serre-Ponçon. Sainte Agathe promène ses seins dans ses paumes, sainte Catherine de Sienne son doigt palpeur, saint Sébastien ses flèches sanguinolentes ? Pour Stéphane Tranchard, ce sont des matériaux récupérés ; pour Alain Taoualit, l'arc d'une soudure à l'électricité ; pour Jean-Pierre Lambotin, un panneau équipé de relais électro-magnétiques... Où *Identité / Activité* se fait, estimera-t-on en raison, « désanonymat ». La proposition de Michel Séméniako n'est pas mince, tout compte fait. Elle l'est d'autant moins si l'on se souvient que la représentation artistique du travail, à mesure que s'assoit l'âge moderne, tend de manière irrésistible à faire du travailleur, ce chevalier pourtant de la modernité en marche, un stéréotype, comprendre, un non-sujet.

Quand l'artiste se fait travailleur

Le second cas d'implication de l'artiste dans la sphère du travail, implication plus engagée encore, va prendre la forme d'une *conversion*. L'artiste, cette fois, intègre la sphère du travail, il demande à s'embaucher, va proposer ses services au personnel dirigeant le monde des bureaux ou de l'usine.

Peu de tentatives en ce sens acquièrent la qualité de l'expérience stimulante que fut, entre 1966 et 1989, l'Artist Placement Group, expérience faisant figure d'exception bien que l'esprit en dérive d'entreprises rodées avec les années 1920, sous le sceau notamment du Proletkult en Russie soviétique. L'idée à l'origine de l'APG, structure initiée au Royaume-Uni par John Latham et sa compagne Barbara Steveni, résulte d'un constat notoire : l'artiste représente une

valeur sous-employée par la société civile. De ce constat va naître le concept de « placement », forgé par Steveni, un concept porté par le principe d'intervention artistique en milieu non artistique. Le monde de l'art ? C'est un ghetto, il se révèle fermé non seulement au plus grand nombre mais aussi à la vie ordinaire, celle du quotidien (maison, bureau ou usine), une mise à l'écart du « monde réel » que l'on peut souhaiter corriger. Pour réduire la distance, une solution va consister à rendre concrète cette immersion fantasmagorique qui fait le pain de l'artiste réaliste. À passer en quelque sorte de l'imaginaire socialiste aux actes sociaux. John A. Walker, historien de l'APG : « l'idée de "placement", qui émerge vers 1962-1966, revient à insérer des artistes comme professionnels actifs à l'intérieur d'organisations sociales : industries, bureaux, institutions... pour des périodes déterminées de temps. La présence de l'artiste, estimait-on, servirait d'aiguillon mental. L'artiste aurait pour but de créer une situation dans laquelle l'art deviendrait une force active à l'intérieur du contexte de structures autres qu'artistiques. Par extension, l'artiste introduirait des formes d'expression visuelles ou audio à l'intérieur d'organisations aux codes dominés par le langage. Idéalement, le contact direct entre artistes et employés s'avérerait positif pour chacun des partenaires ».

Comptant comme membres fondateurs, outre Latham et Steveni, Jeffrey Shaw et Barry Flanagan (plus tard rejoints par Stuart Brisley, David Hall, Ian MacDonald Munro et quelques autres), l'APG se structure comme une organisation autonome où l'artiste reste maître du jeu pour tous domaines : nature du placement et de l'œuvre engagée, contrat passé avec l'entreprise d'accueil, organisation matérielle, etc. Supervisée par Barbara Steveni, la procédure de « placement » se traduit bientôt, comme attendu, par l'implication directe des membres du groupe dans des activités diverses de la vie économique : au Département de la santé à Londres, avec British Rail, à l'Esso Petroleum Co Ltd, auprès du National Coal Board, du Scottish Office d'Edimbourg, de British Airways ou de la Poste..., autant de structures où l'artiste APG noue des contacts avec les employés, suscite des discussions, exécute des œuvres en rapport avec le lieu investi, le plus souvent de nature critique (vingt trois « placements » au total, concernant dix sept artistes différents, pour la période la plus intense, de 1969 à 1976).

Dans l'étude qu'il consacre à l'APG, Rolf Sachsse distingue trois périodes « activistes » marquées. La première, embrassant la fin des

années 1960, se concentre sur l'artiste, dans le cadre d'une réflexion menée sur son statut socio-politique. L'APG, sans conteste, fait de l'artiste un être « participatif ». L'artiste n'est plus claquemuré dans sa tour d'ivoire, il a rejoint cet « atelier sans murs » (Jean-Marc Poinot) que représente le cadre social de la vie laborieuse. Au regard d'une telle mutation, le terme même d'« artiste », sous-tendu par l'idée d'une haute compétence artisanale (*artista*, 15^e siècle : « l'homme d'un métier difficile »), se découvre d'ailleurs de moins en moins approprié. John Latham, le concernant, lui préférera celui d'« ingénieur ». Le fondateur de l'APG forme même, plus précis, le concept de « personnalité incidente », l'artiste devenant cet acteur détenteur de la vigilance dont « la fonction, dit Latham, est de surveiller et d'écouter faits et gestes afin d'éliminer les idées reçues ». La deuxième période d'APG, les années 1970, se caractérise par la recherche de stratégies sociales visant la réalisation de travaux interactifs, moment par excellence d'une plongée de l'artiste dans le réel l'engageant non seulement lui mais aussi, à son côté, le producteur lambda. Un troisième moment de la vie du groupe, jusqu'à sa transformation, en 1989, en « 1+O » (*noughtplusone / Organisation & Imagination*), se caractérise enfin par un travail logique d'exposition et de médiation.

Cette vie pour ainsi dire « organique » de l'APG décalque en fait le temps d'acclimatation qu'il faut à une idée révolutionnaire pour s'imposer, temps plutôt long dans ce cas, l'expérience APG ne comptant guère en Occident d'antécédent ou d'équivalent à même d'en vulgariser la nature ou les positions (Experiments in Arts and Technology en Californie, où officie Robert Rauschenberg, ou encore les expériences art-industrie suscitées dans les années 1960-70, en France, par Renault, où s'illustreront Arman ou Dubuffet, tout au plus). Ce qu'on retiendra de la période principale, la seconde, celle de l'investissement dans le cadre de la production générale, c'est l'insistante difficulté du groupe à faire valoir pour l'artiste APG une position légitime. Outre le fait que peu de projets, pour finir, donneront lieu à concrétisation et encore moins à un authentique investissement social, la maigre suite offerte aux entreprises de l'APG sur le continent, en Allemagne comme en France, est le révélateur d'un manque de crédibilité (il est vrai, sur ce point, que les théories complexes de Latham, celle, nommément, de la *Time-Base*, n'en rendent pas l'assise philosophique toujours très claire). Cette leçon,

en l'occurrence, doit être tirée : si le monde de l'art, autour des années 70, est prêt pour accueillir l'univers du travail, l'inverse, à l'évidence, n'est pas encore possible. À sa manière, la dispersion du groupe avant sa transformation par Latham et Steveni est un autre indicateur de cette inadéquation décidément têtue entre la vie et l'art. Sans doute la mise au pas thatchérienne du pouvoir qu'enregistrent au Royaume-Uni les années 1980 n'aura-t-elle pas favorisé les liens entre le monde de l'art, tirant à gauche, et le nouvel esprit ultra-libéral qui saisit de manière concomitante le milieu des affaires. Mais il n'empêche. Comme le relève Rolf Sachsse, « l'implosion de l'APG comme structure de groupe révèle un problème fondamental, celui de la relation entre théorie et pratique ». Le vrai courage de Latham et de ses amis, cela étant, aura été de mener l'expérience sans renoncer tout de suite devant les difficultés rencontrées, d'une triple nature : liées, d'abord, au statut de l'artiste, artiste que le monde social a quelque mal à imaginer sous les traits d'un producteur simplement *semblable* aux autres producteurs que compte la société ; débitrices, ensuite, de questions aussi platement matérielles que celle de l'investissement que les entreprises contactées doivent consentir à ce producteur spécifique qu'est l'artiste, ou encore de la simple question du salaire (peut-on salarier un artiste ?, ce dernier ne devrait-il pas rester un amateur désintéressé, étranger à ce qui touche à l'argent ?) ; relatives, enfin, aux débats que l'APG même ne manque pas de susciter entre les membres du groupe (certains, rapidement, prendront leur distance, à l'instar de Flanagan) mais aussi avec les idéologues de l'époque, marxistes au premier chef, pour qui la troisième voie que représente le « placement » constitue une indéniable allégeance au système établi (toute « participation », à cet égard, est collaboration, acceptation tacite du monde trouvé). Une expérience telle que l'APG, en la matière, n'est pas sans informer sur les risques réels qu'encourt l'artiste quand il sort de la sphère du symbolique et entend que celle-ci, dès le stade de la création, soit associée de manière concrète au réel.

Le 21^e siècle : représenter le travail à l'ère du tertiaire dominant

Chômage endémique, sous-emploi, délocalisation des emplois, redistribution planétaire de la géographie des forces productives au

profit des pays émergents... La question du travail a rarement été aussi obsédante qu'en notre début de 21^e siècle. Paradoxalement, elle peine pourtant à intéresser le champ de l'art à la mesure de ce qu'elle représente au regard de la réalité vécue. Parce que le thème du « travailleur » ferait partie du passé ? Parce qu'une représentation du travail sous ses formes actuelles, du fait de sa trop grande labilité (celui caractérisant les sociétés tertiaires, dites de « services », et le « e-économie » notamment), serait impossible à concrétiser ? Ou parce que les pôles d'intérêt de l'art vivant, plus simplement, seraient dorénavant ailleurs ? D'un côté, une intensité concrète du travail devenue sans égale. De l'autre, une réticence apparente de bien des artistes contemporains à en fournir une image signifiante. Avançons cette explication, à vérifier : ce décrochage entre réel et représentation pourrait bien tenir à la difficulté de penser le travail dans une réalité sociale, technologique et politique devenue mutante. Une reconfiguration constante rendant délicate une vision arrêtée, formée, à même d'être « poétisée ».

La traduction artistique traditionnelle du travail se caractérise par l'exposé récurrent, bien que contestable, d'un lien ombilical entre le travail et la *valeur*. Lien avec la *non-valeur*, d'abord : le travail – le résultat, dans la société judéo-chrétienne, d'une punition divine – est pour la philosophie classique cette occupation méprisante qui distrait de la *vita contemplativa*, la seule qui vaille censément la peine d'être vécue en ce qu'elle permet de se consacrer au contact avec le divin. Conséquence logique : l'artiste représentera l'ermite, le saint au désert et le philosophe plus volontiers que l'homme du commun à l'ouvrage. Lien avec la *survaleur*, ensuite. La modernité, ainsi, va élire pour modèle le travailleur héroïque dans l'effort, maître de la production (il incarne, aux côtés de la machine, la force par excellence) mais aussi de l'histoire (son action change le monde). Le principal effet de cette passion de l'artiste pour un travailleur survalorisé est de favoriser la représentation du corps laborieux en action, un modèle sacralisé, on l'a dit plus haut, par les régimes totalitaires du 20^e siècle. Au regard de ces vulgates esthétiques imprégnées d'attendus moraux, toujours suspectes de récupération politique, le travail est au bout du compte rarement représenté pour ce qu'il est, à savoir cette activité impérative formant le socle de la vie matérielle. La postmodernité artistique, avec la fin du 20^e siècle, constitue à ce titre un constat d'impuissance : on n'y

représente pour ainsi dire pas le « travail », moins sans doute par répugnance que sous l'effet d'un rapport dubitatif à sa mise en scène (le travail, au juste, qu'en montrer ?, et comment ?). John Pilsen consacre de façon symptomatique son portfolio *Interregno* (« Interrègne », le moment de la vacance du pouvoir institutionnel) à une enquête photographique menée dans des bureaux new-yorkais à l'heure de la pause déjeuner. Le vide, l'absence, l'indécidable ont pris la place des individus d'ordinaire en action dans les lieux photographiés.

En termes de rapport au travail, la société postindustrielle caractéristique du tournant du 21^e siècle intronise de nouvelles conduites, de nouvelles modalités, tandis que se dissolvent les catégories de l'emploi héritées de la révolution industrielle. En simplifiant : aux nations les plus développées la conception, l'innovation, la création inventive, sur fond de tertiarisation accomplit des pratiques laborieuses et de ce que Robert Reich appelle la « manipulation de symboles » (le travail créatif, intellectuel, de communication...); aux pays de type PVD ou émergents, la fabrication industrielle, la réalisation sous contrôle. Si dans les deux cas le « travail » est bien une forme essentielle de la *vita activa* telle qu'a pu la définir, dans *La Condition de l'Homme moderne*, Hannah Arendt – cette activité corrélée au processus vital propre au corps humain, assurant la survie de l'individu et celle de l'espèce –, reste que l'on peut percevoir entre ces deux « manières » de travailler une différence de qualité. Différence de qualité, on le pressent, qui ne fait qu'ajouter à la difficulté d'« esthétiser », de « poétiser » le travail. Au juste, en tant qu'artiste, à quel type d'activité – conception omniprésente ou production cachée – s'intéresser en priorité ? Quel modèle de « travailleur » élire ? Comment parler du travail, et pour en dire quoi ?

Produire une image artistique du travail, dans un tel cadre, devient souvent un pensum : l'artiste plasticien ne sait plus comment s'y prendre, qui élire, quel geste mettre figurativement en avant. Cela peut être, aussi, un enjeu de nature corrective. Cette fois, il revient à ce même artiste de dire enfin la « vérité », de rendre compte du travail tel qu'il advient et se donne à vivre, en recourant à une représentation réaliste reconsidérée évitant les dérives héroïsantes d'un Gustave Courbet jadis ou, neutralisantes, d'un August Sander naguère. Tenter enfin une restitution crédible du travail et du travailleur, et ce, à

rebours des caricatures ou des approches figuratives simplifiées et en se montrant attentif avant tout à la vie elle-même. De là, de façon cohérente, trois types d'approches symptomatiques de la « saise » artistique du travail propre au début de 21^e siècle. Une approche *impliquée*, qui explique le penchant de certaines propositions plastiques pour le documentaire dit « d'exposition » : on ne voit jamais mieux qu'en se tenant proche de son sujet, ou en expérimentant. Une approche, aussi, *interrogative* : esthétiser le travail, oui, mais sans préjuger de l'image dans laquelle il doit s'inscrire et se représenter. Une approche *critique*, enfin : l'artiste va volontiers prendre à rebrousse-poil les représentations canoniques et usées que le thème du travail a inspirées historiquement, à commencer par le regard fasciné, militant ou compassionnel.

Une mise en forme plurielle et non dogmatique : 1, rêveries

Les visions artistiques non réalistes du travail, notamment celles portées par l'inflexion imaginaire, certes, demeurent. Mais elles sont à présent plus rares. Deux exemples à y retenir. Robert et Shana ParkeHarrison, série *The Architect's Brother*, 1993-1994 : des photogravures sépia, renvoyant à un temps aujourd'hui révolu, montrent avec une régularité obsessionnelle les travaux herculéens d'un homme seul au monde occupé à diverses actions invraisemblables : nettoyer un nuage, souffler sur des fleurs pour permettre la pollinisation, produire de l'air pur dans un paysage industriel, générer du vent en faisant tourner les pales d'un vieux ventilateur...

Bien qu'ils ne manquent pas de nous propulser dans un univers jamais loin du rêve, Robert et Shana ParkeHarrison n'en parlent pas moins du « travail », présent à tous les stades de leurs images : dans la facture très ouvragée de celles-ci ; dans leur contenu même ; dans la métaphore qu'elles instillent à notre esprit, suggérant que l'on n'a rien sans rien, que l'effort est la condition même de la survie humaine, que nous avons ici-bas une tâche à accomplir sous peine de disparition. Sous leurs dehors fantasques, les images des ParkeHarrison dissimulent mal un propos en rapport avec la question du salut. Le monde, il faut à tout prix le sauver si nous voulons pouvoir y vivre et nous, de même, y être sauvés. Or ce salut,

seule l'activité le permet en dépit de ce paradoxe qui veut qu'activer peut abîmer, détruire le monde, autant que le rédimmer. Le héros solitaire au travail créé par Robert et Shana ParkeHarrison s'active par compensation. Parce que le fonctionnement du réel est devenu fragile et qu'il requiert, pour corriger les excès de l'homme, l'intervention humaine elle-même. En cela, cette photographie plasticienne au contenu à la fois fantastique et réaliste tire le travail du couple ParkeHarrison vers la mythologie. Laquelle ? Celle du héros vaillant et humble, « common man » occupé pour l'occasion à sauver le monde, une constante dans la culture américaine.

Second exemple de la même veine, Eli Stertz, photographe plasticien à l'instar des ParkeHarrison, artiste du « travail » lui aussi, et dans une veine là encore imaginaire. *« L'idée du travail est en relation directe avec le processus selon lequel les idées sont créées et réalisées, dit Stertz. Pour moi, l'acte de construire, de mettre la main à la pâte, est l'aspect le plus important de la production... Je suis redevable à mon travail de l'entreprendre, de le formuler et de le réaliser en tant que protagoniste même du travail. Cette attention particulière portée au travail et cette considération suivent deux voies parallèles : la première est mon appropriation du travail lui-même, avec ses difficultés et ses conflits propres ; la deuxième, celle de mes sujets, de l'autre côté de la lentille, qui parfois cherchent à construire l'impossible... Nous n'aurions rien entre les mains sinon par le travail. »* De quoi les images d'Eli Stertz nous parlent-elles ? De gens qu'inspire l'action professionnelle, mais sur un mode décalé. Les modèles que photographie l'artiste, le plus souvent, adoptent les traits d'un individu occupé à telle ou telle tâche peu claire – ou en tout cas peu productive a priori – mais toujours investi dans son travail. Là, le *working man* stertzien édifie un barrage rudimentaire sur un cours d'eau. Ici, il enfume une ruche ou descend dans le ventre d'une cuve pour en inspecter le contenu... Tout semble se passer sans nous, qui assistons à ce ballet des attitudes et des besoins sans y être conviés, dans notre tête diverses références, à commencer par celle d'une mise en scène nostalgique, distanciée aussi, du travailleur comme héros.

Enfant de la révolution post-industrielle, Eli Stertz re-imagine en fait le travailleur moderne dans ses poses fétiches et sacralisées, des poses stéréotypées dont il joue. Son travailleur n'est pas surhumain : un banal *working man*, plutôt. Ses clichés, ne cherchant pas la

vraisemblance, ont soin de cultiver un certain sens du réalisme magique. L'accentuation des effets à la « Méliès », l'utilisation du noir et blanc, le goût du bricolage, le caractère enfantin de certaines représentations, tirant vers l'archétype, font des images d'Eli Stertz la base d'un inventaire de situations mal localisées, comme désolidarisées du cours du monde, quoique les mises en scène drolatiques et sibyllines, souvent d'esprit sisyphéen, d'Eli Stertz nous parlent de l'homme saisi dans une occupation qui le prend tout entier, un homme aspiré par un projet, par une entreprise qui n'appartiennent qu'à lui, et qui déterminent son existence. Une représentation du travail originale et biaisée.

2, Réalisme et dignité

Plus courante que la vision imaginaire du travail est cependant la coprésence de l'artiste au monde réel du travail. Travail, travailleurs en action : l'intention dominante est de définir, de ciseler leur identité. Que veut-on montrer ? Tantôt, la négativité inhérente au travail, occupation fréquemment à la lisière de l'ennui, confondue dans la répétition (le travail, c'est l'oppression). Tantôt sa positivité, en ceci que travailler est vecteur d'accomplissement au moins autant que d'aliénation. Encore, on montre ce que le travail représente au regard de notre manière d'habiter le monde, au rythme de la production, le geste où il se réalise et la production qu'il engendre éloignant pour un instant la confrontation avec le manque, le vide et la mort – car le travail c'est aussi la vie en action, l'existence vécue hors du sentiment de la perte. Dans tous les cas, l'artiste du début du 21^e siècle entend échapper au dogmatisme, à toute possibilité de récupération sociale ou politique. L'heure de l'idéologie triomphante a fait long feu.

L'impératif nouveau, c'est une restitution esthétique en rapport étroit avec son sujet d'élection, le « travailleur » en personne. Au traitement généraliste ou indifférent (celui d'un Andreas Gursky avec ses photos « de loin » d'ateliers, d'usines ou d'entrepôts, très géométriques, qui constituent autant d'abstractions plastiques) se substitue plus volontiers une vision incarnée, où la question du travail n'est pas appréciée comme prétexte à fournir des images mais comme une affaire personnelle où le travail engage la vie et vient la qualifier avant de « faire image » : le travailleur comme acteur d'art et non comme

objet d'art. Dans cette partie, la volonté de rendre compte d'une *dignitas* est patente. Tant qu'à faire, on en traitera du travail et de ses acteurs avec dignité, en laissant notamment au vestiaire de l'art la parodie. Un Julien Prévieux, rendu célèbre par ses *Lettres de non-motivation* (2000-2006), demeure une exception. Prévieux, à des offres d'emploi trouvées dans la presse, répond par lettre le plus sérieusement du monde en faisant le délicat, et en déclinant l'offre : comme si c'était lui, le demandeur d'emploi, qui avait la mainmise sur la décision d'emploi, et non l'employeur lui-même.

Dignité du, des travailleurs : le finlandais Tuomo Manninen, à ce registre, fait déjà figure de maître classique. Manninen opère toujours de la même façon : il va, dans telle ou telle ville du monde, à la rencontre de travailleurs spécialisés dans une même activité : chauffeurs de taxi, mécaniciens, coiffeurs, serveuses de bar... Il les fait ensuite poser en groupe avant d'exposer leur figure dans le même et invariable format, une image couleur de 1 m sur 1 m entourée de blanc et présentée sobrement encadrée. Les représentations du *working man* par Manninen sont sans conteste conventionnelles, ce qu'elles assument pleinement. Aucun effet particulier n'en ressort sinon le sérieux général. Elles assument aussi de signifier la fierté de qui travaille, quelle que soit au demeurant sa fonction, du ramoneur au pêcheur et au docker, du choriste à qui fait le Père Noël une fois venu le moment des fêtes de fin d'année... Pas de monumentalisation, cependant. Manninen preneur de vues photographie des êtres vifs, offerts, ouverts. Imparable mise en œuvre d'une *sympathie*.

Le travailleur ? Le voici présenté à rebours de tout traumatisme et de toute proclamation sociale. Dans ces « tableaux de famille » corporatistes, les travailleurs font bloc sans contraction ni ostentation. Où les duettistes Clegg & Guttman, dans les années 1980, avaient pu jeter une inexpiable suspicion sur le portrait de groupe de destination sociale (ces deux artistes américains, alors, semblent à jamais le démoder, en dénonçant le convenu des attitudes), Manninen en réhabilite le genre d'une manière fluide et généreuse, en recourant à une image à la fois descriptive, sociologique et transitionnelle. De cette photographie-ci, on pourrait dire qu'elle est une actualisation tant des tableaux de guildes des Hollandais de l'âge classique que des clichés de travailleurs d'un August Sander, éminent représentant de la *Neue Sachlichkeit* (« Nouvelle Objectivité ») dont le portfolio

consacré à des travailleurs allemands de tous métiers, *Visages de ce temps*, fit date dans les années 1920. Comme ceux-là, Tuomo Manninen montre des personnes qualifiées par leur activité. Tout comme eux, il le fait dans le respect dû à la *persona* et à la fonction sociale occupée. La différence entre sa manière et celle de ses glorieux aînés réside cependant dans une approche plus sensible, plus solidaire. Dans l'objectif de Tuomo Manninen, les travailleurs semblent vivre avec intensité, leur pose est détendue, l'on sent une complicité de bon aloi entre eux et le photographe qui enregistre leur figure. Après tout, n'est-il pas lui aussi un « travailleur », un individu solidaire de leur condition ?

3, *Valoriser la compétence*

Le vidéaste Ali Kazma, lui aussi, donne du travail et de ses actants une représentation sérieuse, équitable. Son objectif, montrer la compétence. Ses bandes vidéo sont de stricts enregistrements coupés et redistribués au montage. Ici un neurochirurgien en train d'opérer. Là, un horloger remontant patiemment une pendule, ou un taxidermiste empaillant un animal... Esthétique de la neutralisation ? Les propositions de Kazma – encore : un peintre au travail, la préparation d'un défilé de mode, une usine de sidérurgie, un clerc de notaire qui tamponne des documents, un boucher qui coupe de la viande... – évitent les poncifs conventionnels de la représentation du travailleur. Dans son œuvre, la gestion du temps et des rythmes crée un nouvel équilibre. Kazma ne choisit jamais les rythmes par hasard, il les corrèle toujours au rythme du travail de la personne même qu'il est en train de filmer. Cette corrélation génère une vraie réciprocité : Ali Kazma filme de la même façon que les gens qu'il filme travaillent, ce qui abolit en soi à la fois la donnée idéologique (donner un sens particulier à la posture du travailleur que l'on voit dans l'image) et la donnée programmatique (représenter un travailleur dans le but tactique de faire valoir telle ou telle idée). Ali Kazma s'inscrit en fait dans un rapport d'altérité et d'échange. Lui-même, d'ailleurs, prend beaucoup de temps à réaliser ses vidéos, il s'immerge dans le monde spécifique qu'il va filmer jusqu'à y devenir invisible, similaire à ce travailleur non visible que nous sommes tous lorsque nous sommes absorbés dans nos occupations. Cette attitude coprésente et discrète

se dévoile dans la quantité considérable de matière filmique accumulée de manière préparatoire, des heures et des heures de film, pour aboutir in fine à son format habituel, plutôt court, une bande de dix minutes à peu près. Les vidéos de Ali Kazma permettent au spectateur une contemplation sans ennui. On regarde, on prend la mesure de ce que l'on voit et déjà cela s'achève. Pas d'épuisement de la contemplation pour qui les regarde. Kazma génère une « transrelation » entre l'artiste et son sujet qui renvoie à la notion du portrait, le travailleur étant le modèle pour l'artiste comme un nu peut être un modèle pour un peintre, dans une sorte de parallèle entre la compétence du travailleur d'une part et le travail de l'art de l'autre.

Rendre compte de la compétence, pour d'autres artistes, impose qu'eux-mêmes adoptent les compétences des travailleurs. Cette fois, on ne représente plus, on *fait* – ou l'on refait. On devient à son tour un « travailleur », un producteur, que l'on fabrique des objets ou que l'on offre des prestations de service. Mike Bouchet, Zoe Shehan Saldana, Conrad Bakker, Jean-Baptiste Farkas..., parmi d'autres, ont choisi d'être d'authentiques entrepreneurs. Qu'ils fassent fabriquer des jeans dans un pays du tiers monde pour les distribuer ensuite gratuitement, comme Bouchet ; qu'ils pratiquent le *shopdropping* (imiter un produit de consommation courante et le remettre en vente dans le circuit commercial) comme Shehan Saldana ; qu'ils refassent en bois et vendent par correspondance, comme Bakker, toutes sortes d'objets de consommation courante ou qu'ils proposent à leurs clients d'in vraisemblables prestations comme le fait Farkas (réduire la dimension de votre appartement, détruire une partie de votre mobilier, proposer à la vente des t-shirts de taille XXL dotés d'une manche de taille S...), tous entendent bien fondre la pratique artistique dans la pratique productiviste, à ce point que l'art ne puisse plus se distinguer de l'activité de production.

L'artiste entrepreneur ou prestataire adopte en fait les us et principes caractérisant l'économie des services : il devient, au sens strict, un « fournisseur ». L'artiste qui s'adonne à l'art « prestataire », plutôt qu'une « forme », valorise un geste, un geste de service, et qui plus est, dédié. Il s'adresse de manière explicite au spectateur et par extension à tout un chacun, bien au-delà de la sphère du monde de l'art. L'artiste prestataire rend ainsi un service qualifié, qui peut être rémunéré ou non, dont le stade ultime est la création d'entreprises. Ce saut professionnel a cette signification explicite : ne pas opérer à

part le monde, de manière idéaliste, mais au contraire en son sein même. À ceci près, tout de même : l'attitude artistique prestataire a fondamentalement vocation à diverger. Elle se veut surprenante, elle se nourrit du désir d'une *correction* et, dans bien des cas, choisit d'offrir ce que l'économie réelle n'offre pas ni ne saurait offrir. Le désordre, par exemple : insinuer dans le marché de la « forme établie » autant d'occasions poétiques de dynamiter cette dernière. L'objectif implicite de l'artiste entreprenneur, encore, est de signifier au monde économique que sa conception de l'art reste encore attachée à un principe somptuaire devenu obsolète. Ce « corporate art », par effet de retour, met en scène l'économie, ses structures, ses agents, en en faisant à son tour un décor. Cette circularité, sans conteste, signale la maturité des relations entre art et travail. L'art, dans ce cas, a cessé d'être instrument, et d'être instrumentalisé.

Universitaire (Faculté des Arts, Amiens), collaborateur, entre autres, des revues *Art press* et *Archistorm*, **Paul Ardenne** est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *L'Image Corps* (2001), *Un Art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003), outre diverses monographies d'architectes et un essai sur l'urbanité contemporaine, *Terre habitée* (2005, rééd. augmentée 2010). Autres publications : *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-Monde. De l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007), *Art, le présent. La création plastique au tournant du 21^{ème} siècle* (2009), *Moto, notre amour* (2010), *Corpopoétiques 1* (2011), *Cent artistes du Street Art* (2011). Curateur en art contemporain, Paul Ardenne a conçu les expositions « Micropolitiques » (Grenoble, 2000), « Expérimenter le réel » (Albi-Montpellier, 2001 et 2002) et « Working Men » (Genève, 2008). Il a été l'un des commissaires invités de l'exposition « La Force de l'art », au Grand Palais, à Paris, en mai-juin 2006. Autres commissariats d'exposition : « Ailleurs » (Paris, 2011), « Art et bicyclette » (avec Fabienne Fulchéri, Mouans-Sartoux, 2011), « WANI » (avec Marie Maertens, Paris, 2011), « L'Histoire est à moi ! » (Printemps de Septembre à Toulouse, festival de création contemporaine, édition 2012) « Aqua Vitalis » (avec Claire Tangy, Caen, 2013), « Motopoétique » (MAC Lyon, 2014).