



HAL
open science

DES MACHINES ET DES HOMMES (à propos des images réalisées dans le cadre du studio Paul-Martial)

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. DES MACHINES ET DES HOMMES (à propos des images réalisées dans le cadre du studio Paul-Martial). Les Photographes et la commande industrielle. Autour des éditions Paul-Martial, Martine Dancer-Mourès et Danièle Méaux dir., 2014. halshs-02366299

HAL Id: halshs-02366299

<https://shs.hal.science/halshs-02366299>

Submitted on 15 Nov 2019

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

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

DES MACHINES ET DES HOMMES

(à propos des images réalisées dans le cadre du studio Paul-Martial)

Les activités du studio Paul-Martial se développent au moment où la photographie s'affirme comme média¹ et envahit le domaine de la presse et de la publicité. La majeure partie du travail effectué répond à des commandes émanant d'industriels installés sur tout le territoire français. Les établissements Arbel, Potez, Schneider ou Marchal, OTUA (Office Technique pour l'Utilisation de l'Acier)... font appel aux compétences des photographes du studio afin de se faire connaître, et reconnaître ; les vues réalisées sont diffusées sur des revues ou des plaquettes d'entreprise et la représentation de la machine s'y trouve singulièrement mise à l'honneur.

Au sein des images produites, deux modes dominants de figuration de la machine s'imposent, constituant pour ainsi dire deux *topoi* puisque chacun d'entre eux vient emblématiser un imaginaire de la technique, du travail et du progrès industriels. La représentation de la « vivisection mécanique » se trouve déclinée dans des gros plans de mécanismes métalliques dont les formes géométriques sont valorisées dans leur plasticité même et dont le mouvement, le fonctionnement est mis en évidence. « La monstration du geste opératoire » est, quant à elle, focalisée sur la relation qui s'instaure entre le travailleur et les rouages mécaniques ; elle exalte le savoir-faire de l'ouvrier, nécessaire complément au fonctionnement de la machine.

Ces deux types de représentation diffèrent nettement. Pourtant, dans un mode de figuration comme dans l'autre, il est question du mécanisme coordonné d'un ensemble d'éléments qui font système : dans le premier cas, il s'agit de celui (que l'on pourrait dire interne) des organes de la machine, dans le second, de celui (externe) de l'alliage de l'homme avec la machine. Les images, destinées à assurer la publicité des entreprises, tendent de fait à

¹ Alain Fleig, *Étant donné l'âge de la lumière II, Naissance de la photographie comme média*, Paris, Ides et Calendes, 1997.

rendre accessible le fonctionnement de mouvements – externes ou internes – s’articulant à des fins productives : c’est peu ou prou toujours d’une initiation didactique aux *modes opératoires* de l’industrie dont il est question. La vulgarisation de ces processus satisfait la demande des entreprises qui souhaitent faire comprendre la qualité du travail effectué, garante de productivité ; la figuration de l’efficacité de ces *modes opératoires* satisfait à des visées publicitaires ; elle s’avère, tout à la fois, à même d’engendrer chez l’observateur une expérience de type esthétique et de le convaincre de la confiance à accorder au progrès industriel.

Vivisections mécaniques

Dans ce premier cas de figure, le ventre de la machine occupe l’entièreté de l’espace représenté. Nulle présence humaine, ne serait-ce qu’une main aux marges du champ. La ligne d’horizon est absente ; la prise de vue opère une plongée à l’intérieur de la machine : engrenages, arbres de rotation, chaînes, bielles, vilebrequins, crémaillères, roues dentées... emplissent le champ ; les pièces d’acier venant s’articuler les unes aux autres, tout est rouages rendus solidaires, transmission de forces et de mouvements. L’absence de personnages prive la représentation d’échelle ; le spectateur, qui manque d’expertise, devine mal la taille des organes aboutés. La lumière vient transformer les volumes métalliques en sculptures : des ombres denses voisinent des zones intensément éclairées ou des plages de gris subtilement dégradées. Les propriétés de réflexion du métal sont exaltées : certaines pièces renvoient la lumière, éclairant ainsi les volumes qui leur font face. Des ombres portées noient des portions de machine dans l’ombre. La lumière, jouant sur les galbes de métal, crée des compositions géométriques, tandis que cadrage et angle de prise de vue engendrent des agencements formels rigoureux. La netteté est recherchée, en accord avec la volonté de monstration des machines. Le choix du plan rapproché entraîne cependant parfois un léger brouillage de l’arrière-plan ou du premier plan. D’autres fois, un discret flou de mouvement peut être observé. L’usage de la chambre (les tirages sont effectués par contact, les négatifs sont de format 18 x 24 ou 13 x 18) autorise cependant une grande richesse de détails.

Ces représentations tiennent de la « vivisection », car la plongée au sein des entrailles mécaniques se rapproche à certains égards de la pénétration au sein d’un corps vivant. L’intérieur de la machine constitue un monde englobant, fait de poches, de boyaux et de liaisons métalliques qui emplissent le champ. La mécanique, montrée en action, tient du vivant ; elle fait l’objet d’une forme de « dramatisation » (du grec *drama*, action). L’appareil

photographique, qui semble permettre de pénétrer à l'intérieur d'un corps de métal à la taille incertaine, se rapproche du bistouri plutôt que du scalpel².

La comparaison du mécanique et du biologique est un lieu commun. Descartes, Mallebranche ont estimé que le corps fonctionnait selon des principes mécaniques et leurs arguments ont eu une postérité extraordinaire. Georges Canguilhem renverse la proposition des philosophes classiques : pour lui, la machine n'a pu devenir modèle du vivant que parce qu'au préalable elle avait intégré le principe même du vivant, à savoir celui du mouvement autonome : « On peut définir la machine comme une construction artificielle, œuvre de l'homme, dont une fonction essentielle dépend de mécanismes. Un mécanisme, c'est une configuration de solides en mouvement telle que le mouvement n'abolit pas la configuration³. » Lorsque la machine fonctionne à l'aide d'une source d'énergie extérieure, elle s'écarte du vivant, mais elle s'en rapproche au contraire lorsqu'elle est son propre moteur ; c'est le cas des automates « dont le nom signifie [...] l'apparence de suffisance à soi d'un mécanisme transformant une énergie qui n'est pas, immédiatement du moins, l'effet d'un effort musculaire, humain ou animal⁴. » À l'horizon de cette idée d'indépendance, se tient le robot⁵, qui incarne le fantasme d'une autonomie parfaite à même de concurrencer le pouvoir de l'homme – ainsi que l'ont développé de nombreuses œuvres de science-fiction.

Les machines mises en image par les photographes du studio Paul-Martial appartiennent à la période de la seconde révolution industrielle ; elles possèdent une relative automaticité. Certaines catégories de main-d'œuvre tendent alors à être remplacées, tandis que l'organisation rationnelle du travail cantonne les ouvriers à des tâches répétitives. Pour les industriels, l'investissement en matériel prend une valeur sans commune mesure avec les charges salariales⁶. Les vues de machines reflètent pour partie leur fierté à l'égard d'instruments de production qu'ils souhaitent exhiber.

Tout en mettant en garde quant à une assimilation excessive de la machine au vivant, Gilbert Simondon emploie l'expression « d'individu technique⁷ » pour traduire une certaine qualité de complétude de son mécanisme. Pour lui, l'objet technique – qui est dépositaire de savoirs lentement accumulés – développe progressivement une cohérence interne, intégrant de

² Le bistouri est utilisé lors des opérations, le scalpel pour les dissections.

³ Georges Canguilhem, « Machine et organisme », in *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2003, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁵ Catherine Larrère, « Des animaux-machines aux machines animales », in Jean Birnbaum dir. *Qui sont les animaux ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2010, pp. 88 à 109.

⁶ Denis Woronoff, *La France industrielle. Gens des ateliers et des usines 1890-1950*, Paris, Chêne, 2003, p. 143.

⁷ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* [1969], Paris, Aubier, 2001.

manière toujours plus interdépendante les éléments qui le composent. C'est cette « intégration » qui fait que les machines ressemblent à des corps, car pour le reste les tentatives d'imitation de la nature dans le domaine mécanique se sont le plus souvent révélées des impasses ; les essais de vol qui prenaient modèle sur les oiseaux ont par exemple échoué ; la plupart du temps, les solutions mécaniques efficaces n'existent pas dans la nature, ce sont des inventions de l'esprit humain⁸. Cependant, plus « l'intégration » est poussée, plus le fonctionnement paraît proche de celui d'un organisme vivant et les images du studio mettent moins à l'honneur la morphologie des machines que leur fonctionnement intégré.

À cet égard, elles peuvent être rapprochées d'autres photographies réalisées dans les années trente. C'est ainsi que, dans *Métal*⁹ de Germaine Krull, un certain nombre de plans serrés sur des engrenages ou des mécanismes tiennent de la « vivisection mécanique ». L'année même où paraît cet ouvrage (1929), dans *Arts et métiers graphiques*, une composition publicitaire inclut un gros plan des entrailles d'un poste radio réalisé par Germaine Krull¹⁰. L'ouvrage d'Albert Renger-Patzch, *Die Welt ist schön*¹¹ (1928) est structuré en catégories : les entrées « Plantes », « Animaux », « Humains », « Paysages », « Matières », « Monuments », « Techniques », « Symboles » se succèdent. La partie « Techniques » comprend de nombreux plans serrés sur des mécanismes. Au même moment, René Zuber fait des machines, souvent montrées de très près, une source d'inspiration privilégiée ; il en va de même du néerlandais Piet Zwart.

Le gros plan de machine constitue ainsi, dans les années 1929-1930, une figure récurrente, au point que Hanns Günther note : « [...] la palme revient [...] à ces photographies qui cherchent à rendre vivante au travers de sa fonction une structure technique en apparence morte pour le profane, et ce souvent par l'emploi de gros plans, lesquels concentrent le regard sur les détails où se révèle la nature d'une machine, d'une opération mécanique, d'une construction¹². » La prospérité de cette figure sera cependant brève. Elle correspond peu ou prou au moment où la « Nouvelle vision » se développe en Allemagne et en France. Dès 1933-34, le désir de révélation du monde par le biais de l'objectif photographique – caractéristique de ce courant – paraît moins vif.

⁸ Vincent Borella, « Le corps entre mécanique et machines », in Laurence Guignard, Pascal Roggi, Étienne Thévenin dir., *Corps et machines à l'âge industriel*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 254.

⁹ Germaine Krull, *Métal*, Paris, Librairie des Arts Décoratifs, 1929 (64 planches, non paginées).

¹⁰ Composition d'Auguste Martin dans *Arts et métiers graphiques* n° 10, 1929.

¹¹ Albert Renger-Patzch, *Die Welt ist schön*, München, Kurt Wolff Verlag, 1928.

¹² Hanns Günther, « La beauté technique », introduction à *Technische Schönheit*, Zurich-Leipzig, Emil Schaeffer-Orell Füssli, 1929, cité in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 164.

En tout cas, pour les photographes tels que Germaine Krull ou René Zuber, la recherche pure ne s'oppose pas au travail commercial¹³ : l'une est au service de l'autre et vice-versa. Les arts appliqués ne sont pas envisagés à cette époque comme un domaine subalterne, mais comme un débouché logique, une manière de lier l'art à la modernité et de s'adresser à un large public ; la plupart des praticiens inscrivent alors leur démarche dans une production liée au marché. Parallèlement, les publicitaires manifestent un vif engouement pour la photographie. *Arts et métiers graphiques* ou *Vendre* témoignent, à partir de 1929, de l'intérêt porté à son utilisation pour la publicité¹⁴. Cette dernière sera, en retour, un élément moteur de l'esthétique de la nouvelle vision qu'elle contribuera dans une certaine mesure à façonner¹⁵.

Au même moment, des « vivisections mécaniques » apparaissent au cinéma. Le documentariste néerlandais Joris Ivens répond en 1931 à une commande de l'usine Philips, en réalisant un documentaire intitulé *Philips radio* – qui sera rebaptisé en France *Symphonie industrielle*¹⁶. Le film est à la fois éloge du progrès technique et dénonciation de la monotonie du travail à la chaîne, publicité pour la grande firme électroacoustique et mise en évidence du « devenir machine » infligé aux ouvriers travaillant à des postes de plus en plus automatisés. Sur le moment, de nombreuses succursales refusèrent de montrer le film à cause de ses connotations critiques. Ce dernier révèle toutefois, dans le même temps, un réel enthousiasme pour l'automatisme des mécanismes industriels ; il exalte la manière dont les machines performantes viennent démultiplier les capacités de production, à travers des gros plans qui peuvent être comparés à ceux qui sont réalisés dans le cadre des activités du studio Paul-Martial¹⁷.

La monstration du geste opératoire

Au sein des photographies réalisées par le studio, un autre *topos* récurrent s'impose : la figuration du geste de l'ouvrier face à la machine. Des plans rapprochés ou moyens réunissent

¹³ Françoise Denoyelle, *La Lumière de Paris. Le Marché de la photographie 1919-1939*, tome 1, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁴ Paul de Gironde, « La publicité française commence à utiliser la photographie », *Vendre*, n° 65, vol. XI, avril 1929 : « [...] les chevaliers de la plaque sensible [...] envahissent délibérément la publicité. Et la publicité se laisse faire. »

¹⁵ Alain Fleig, *Étant donné l'âge de la lumière II, Naissance de la photographie comme média*, op. cit., pp. 180 à 204.

¹⁶ Joris Ivens, *Symphonie industrielle*, film noir et blanc, 36', 1931.

¹⁷ Des « vivisections mécaniques » figurent également dans *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (95', 1929).

l'homme et la machine, pris dans une forme de collaboration mutuelle. Parfois, l'atelier environnant est visible, plusieurs ouvriers pouvant apparaître à l'intérieur du cadre ; plus souvent, le cadrage resserré sectionne le corps du travailleur et les mécanismes de métal pour cerner précisément la relation qui existe entre eux : il est dès lors évident que c'est le geste opératoire qui compte, celui qui prend le relais du travail de la machine pour l'alimenter en matériaux, l'alléger de certains déchets, exercer une pression supplémentaire, resserrer ou guider un élément, bref pour compléter et poursuivre l'opération par ce que, seul, l'homme sait faire. Une faible profondeur de champ, plongeant l'arrière-plan dans le vague, peut œuvrer au resserrement de l'attention sur cette interaction de l'homme et de la machine. À chaque poste, correspond un geste approprié dont le photographe fait le centre de son intérêt.

Avec « la monstration du geste opératoire », c'est encore d'efficacité et de fonctionnement qu'il est question. L'homme ne prend pas la pose à côté de sa machine, les yeux tournés vers l'objectif. Il se présente au travail, ou plus exactement il se présente « feignant d'être au travail ». L'ouvrier se fait en effet l'acteur même de sa tâche, de son métier. La photographie est d'autant plus compréhensible qu'elle n'est pas prise sur le vif, mais fait l'objet d'ajustements scénographiques calculés. Il a sans doute fallu, par exemple, demander au travailleur de s'orienter de façon à ce que son ombre portée ne masque pas ses mains à l'œuvre ou à ce qu'aucun objet ne fasse obstacle à la visibilité de sa relation avec la machine. Le naturel de la prise de vue ne permet pas toujours de transcrire au mieux la vérité des phénomènes. La disposition scénographique donne au geste une plus grande lisibilité. Certains éléments peuvent également faire l'objet d'un calcul ; le choix d'un ouvrier de petite taille s'avère par exemple favorable à la monumentalisation de la machine¹⁸...

Dans ce type de représentations, l'attention de l'observateur ne se porte pas sur la machine, mais sur le geste qui relaie, développe le fonctionnement de cette dernière. Entre le système mécanisé et le corps humain s'établit une forme de « dialogue », au sens où l'entend André Leroi-Gourhan¹⁹ ; les mouvements, les postures de l'ouvrier s'adaptent au fonctionnement de la machine qui a, elle-même, été conçue en vue d'une exploitation humaine. La mise en évidence du geste opératoire fait ressortir cette coordination de la mobilité du corps humain et du fonctionnement mécanique, selon des logiques physiques dont les intensités et les directions sont réglées les unes aux autres. Le fonctionnement des

¹⁸ Voir Michel Peroni et Jacques Roux dir., *Le Travail photographié*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne / CNRS Éditions, 1996.

¹⁹ André Leroi-Gourhan, *Évolution et techniques. L'homme et la matière* [1943], Paris, Albin-Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1971, p. 319.

machines ne se présente pas isolé, mais pris dans un milieu qui, de façon plus ou moins directe, lui est associé²⁰. Entre les éléments de cet environnement et les organes de la machine s'établit une coordination, qui englobe – et réplique dans une certaine mesure – la nature de l'engrènement des éléments intérieurs à la machine. L'homme est un opérateur de cette articulation de la machine à des corps qui lui sont extérieurs. L'ouvrier règle, guide, présente un matériau, régule une température, extrait un produit... Bon nombre des photographies du studio Paul-Martial font ressortir l'articulation du mouvement mécanique et du geste humain ; elles mettent ainsi en évidence une forme de fonctionnement complémentaire, pris dans un environnement.

Alors que les « vivisections mécaniques » isolaient la machine, qui semblait posséder la complétude d'un organisme, et suscitaient chez le spectateur une forme d'enthousiasme sensible devant le jeu des rouages et des bielles s'engrenant et coulissant. « La monstration du geste opératoire » valorise le travail de l'homme dont la technicité ressort. Les images valorisent un savoir-faire, une maîtrise qui suppose, dans une certaine mesure, l'incorporation du fonctionnement de la machine afin de savoir le poursuivre et le compléter. Sur les photographies, ressortent l'attention des visages concentrés sur l'ouvrage, la précision des gestes calculés, l'attitude appliquée des bustes penchés au-dessus des établis ou des meules. La dignité du « métier » progressivement acquis est manifeste, quand elle s'incarne dans des gestes justes et mesurés sans lesquels la machine ne pourrait fonctionner.

Ces images rappellent celles que réalisent François Kollar dans le cadre de la commande énorme qui lui est confiée entre 1931 et 1934 par les « Horizons de France », maison d'édition experte en héliogravure²¹. Le jeune photographe, d'origine slovaque, possède une expérience du monde industriel puisqu'il a travaillé en tant que tourneur, pendant près de deux ans, aux usines Renault de Boulogne-Billancourt. Pour répondre à la commande des « Horizons de France », il sillonne tout le pays avec son matériel pesant²², visite les aciéries de l'Est, les chantiers navals de la Loire atlantique et du Var, les industries de constructions automobiles et aéronautiques, les filatures du Nord, etc. Il prend à chaque fois le

²⁰ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit.

²¹ Près de 2000 clichés sont réalisés par Kollar ; certains d'entre eux resteront inédits. La publication de *La France travaille* se fait progressivement par fascicules (15 au total). Les vues d'autres photographes viennent compléter les images prises par Kollar qui représentent cependant plus des deux tiers de l'ensemble. Voir à cet égard Anne-Claude Lelieur et Raymond Bachollet, *La France travaille*, Paris, Chêne, 1986 ou encore *François Kollar, La France travaille, Regard sur les années trente*, Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Forney, 1985.

²² Kollar utilise une chambre Gilles Faller, un appareil de reportage 10 x 15 qu'il remplace au bout de quelques mois par un Rolleiflex.

temps de comprendre les modes de production et son regard s'arrête « le plus souvent sur le travail en train de s'accomplir ; il met [...] en valeur les qualités humaines nécessaires à l'acte productif : l'effort musculaire, la virtuosité de la main [...] l'efficacité, la sobriété et la beauté du geste professionnel, le savoir-faire perceptible à la façon de tenir un outil ou de surveiller une machine²³ [...] ». Se trouvent privilégiés les plans rapprochés (ou moyens) à même d'associer l'ouvrier et la machine afin d'exalter un « métier ». L'ensemble des vues rapportées par Kollar constitue une documentation exceptionnelle sur la technicité de son temps.

De 1932 à 1960, le photographe zurichois Jakob Tuggener travaille de manière suivie à l'illustration de brochures d'entreprise ; il est expert dans les techniques de montage et de mise en page inédite ; dans ses réalisations, les images reproduites à bords perdus se chevauchent parfois. Il répond notamment à des commandes de la MFO (Maschinenfabrik Oerlikon). Pour cette entreprise, les employés et leurs activités techniques étaient un élément fondamental de la production et les vues de Tuggener le mettent bien en évidence, puisqu'elles montrent souvent les ouvriers, en buste ou en pied, concentrés sur leur machine ; le photographe manifeste un souci didactique dans la présentation des processus de fabrication industrielle. Dans un ouvrage personnel intitulé *Fabrik*²⁴ qui paraît en 1943, des images sont encore centrées sur la relation du travailleur et de la machine, mais Tuggener laisse transparaître un point de vue sensiblement plus critique.

Les vues centrées sur la relation de l'homme et de la machine s'accordent aussi au penchant « humaniste » qui se développe notamment en France dans les années trente pour s'imposer à l'après-guerre ; tournée vers le témoignage social, cette tendance fait des hommes, et notamment des milieux populaires, ses sujets de prédilection : que ce soit ou non dans le cadre d'une activité rémunérée, la focalisation sur le savoir-faire technique de l'ouvrier trouve sa place au sein de la production de Robert Doisneau, Willy Ronis, Marc Riboud, Henri Cartier-Bresson, etc. La dignité de l'expertise technique du travailleur est valorisée. À partir des années trente, le taylorisme fait l'objet de critiques et la pénibilité du labeur mécanisé est pointée ; un certain nombre de revendications concernant les conditions de travail prépare l'éclosion du Front populaire ; les photographes reflètent ce type de préoccupations, sans nécessairement toutefois établir un constat pessimiste.

²³ Anne-Claude Lelieur et Raymond Bachollet dir., *La France travaille, Regard sur le monde du travail à la veille du Front Populaire*, Paris, Société Nouvelle des Éditions du Chêne, 1986, p. 70.

²⁴ Jack Tuggener, *Fabrik, Ein Bildepos der Technik*, Erlenbach-Zürich, Rotapfel-Verlag, 1943, réédité par les Éditions Steidl en 2012.

Les vues du studio Paul-Martial focalisées sur la monstration du geste opératoire ne laissent évidemment, quant à elles, transparaître aucune dimension critique puisqu'elles sont commanditées par les entreprises ; le mieux-être apporté par l'industrie est au cœur de ces représentations ; le travailleur, par sa technicité propre et son implication, apparaît comme un facteur important du progrès.

Un même éloge de l'industrie

Les « vivisections mécaniques » sont beaucoup plus fréquentes avant les années trente, tandis que « la monstration du geste opératoire » apparaît dans les années trente, mais se développe dans les années quarante et perdure bien au-delà. La manière de considérer la relation de l'ouvrier à la machine peut certainement être rapprochée du lien qui existe entre le praticien et son appareil. Les praticiens de la nouvelle vision exaltent l'origine mécanique des images photographiques. Les « vivisections » témoignent de l'enthousiasme pour les ressources exploratoires de la « machine de vision » que constitue l'appareil photographique (notamment à travers l'usage du gros plan) : « La technique ne peut être exaltée que par la technique²⁵ » note, en 1932, le critique Gérard Baüer dans l'*Écho de Paris*. La photographie dite « humaniste » satisfait, quant à elle, à une autre conception de la prise de vue, qui tend à faire de l'appareil un prolongement de l'œil du photographe et qui valorise son sens de l'observation, sa disponibilité ainsi que son esprit critique et sa sensibilité. Ces changements dans la conception des rapports de l'homme à la technique (industrielle, mais aussi photographique) renvoient évidemment à des évolutions du climat économique, social et politique.

Deux *topoi* ont été distingués. Toutefois, s'ils diffèrent, la faille n'est pas entre eux aussi profonde qu'on pourrait le croire de prime abord, puisque la figuration de la machine s'y accompagne toujours de la mise en évidence d'un *mode opératoire*. La valorisation du travail industriel – sur un plan éthique comme sur un plan esthétique – ne peut en effet se concevoir sans reconnaissance d'une fonctionnalité, d'une efficacité.

Devant les « vivisections mécaniques », le spectateur du vingt-et-unième siècle ne sait pas toujours à quoi servent précisément les machines représentées, mais il est sensible à des fonctionnements physiques élémentaires : transformation et transmission d'un mouvement par

²⁵ Gérard Baüer, *Écho de Paris*, 18 avril 1932, cité in Dominique Baqué, *Les Documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 188.

le biais d'un vilebrequin, entraînement d'un solide grâce à l'interpénétration de roues dentées, glissement sur un rail, traction d'une chaîne entraînant un rouage, etc. Des mouvements et des forces physiques sont rendus perceptibles. L'attention se porte sur la « mécanique », en tant que science des corps mis en mouvement ou des dispositifs susceptibles de produire un mouvement. Dans un article d'*Arts et métiers graphiques* intitulé « De la photographie des machines²⁶ » (1932), il est précisé que lors des prises de vue « [...] l'ingénieur doit parcourir l'atelier avec le photographe pour rechercher les bons points de prise²⁷. » La présence de l'ingénieur est sans doute précieuse pour aider l'opérateur à mettre en image des fonctionnements mécaniques qui ont été conçus par ses homologues.

Les images centrées sur le geste opératoire s'intéressent, quant à elles, moins aux articulations métalliques et aux engrenages internes des machines qu'aux relations complexes qui s'établissent entre l'homme et ces dernières ; elles mettent en évidence la manière dont le travailleur articule et développe ses propres mouvements à partir de ceux de la machine, dans une finalité productive. L'humain ne se manifeste dès lors plus au sein du fonctionnement physique qui a été inventé, du schème mécanique tel qu'il peut être supputé par le spectateur, mais dans l'usage physique et concret qui est fait des machines. L'ingénieur se trouve, dès lors, moins à l'honneur que l'ouvrier. C'est pourtant encore de mécanique – externe et non plus interne à la machine – dont il est question. Dans les deux cas, la prise de vue privilégie la mise en évidence d'une opérationnalité dont la lisibilité est recherchée. Et sa visibilité même se fait argumentaire en faveur du progrès industriel. Selon une forme d'optimisme technique, les vues exaltent « cette particularité qu'a l'homme d'inventer des outils et des procédés pour agir [...] sur son environnement²⁸ » ; elles participent ainsi à une entreprise de vulgarisation que l'on pourrait – à certains égards – rapprocher de l'effort des encyclopédistes.

Danièle Méaux
CIEREC – EA 3068

²⁶ *Arts et métiers graphiques* n° 32, 1932, pp. 40 à 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁸ Anne-Françoise Garçon, *L'Imaginaire et la pensée technique, Une approche historique XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 32.