

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES IMAGES DU TRAVAIL ET LE TRAVAIL DES IMAGES AU FIL DU TEMPS :  
TISSAGE AUTOUR DES ARCHIVES DES USINES TEXTILES  
CHARDONNET ET RHODIACÉTA DE BESANÇON

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

KARINE SAVARD

JUIN 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier en premier lieu mes parents. Ma mère, Francine Bergeron, a su me partager son amour de la lecture et je lui suis reconnaissante également pour tous les moments où elle a pris soin de sa petite-fille, libérant ainsi du temps dans mon horaire pour me permettre de rédiger.

Mon père, André Savard, m'a transmis l'amour du travail et, en acceptant de collaborer à des interventions artistiques avec sa fille, a permis qu'une rencontre ait lieu entre nous. Il est parti trop tôt, à 69 ans, tout comme le professeur avec qui j'ai entamé ce travail de recherche.

David Tomas a été important dans mon parcours, tout comme il l'a été pour un bon nombre d'artistes. Nous lui avons d'ailleurs rendu hommage collectivement, à l'automne 2024, à travers la publication du projet *I've been thinking* qui visait notamment à pérenniser la communauté d'affiliation qui s'est tissée autour de son enseignement.

Je tiens à lui exprimer toute ma reconnaissance pour sa disponibilité et son soutien qui m'ont donné le courage d'entreprendre ce processus d'écriture. Merci de m'avoir encouragé à reconnaître la valeur de mes origines, tout en m'incitant à tracer mon propre chemin.

J'exprime toute ma gratitude à Eduardo Ralickas, qui a accepté de m'accompagner avec bienveillance et rigueur dans la suite de ce travail de direction de recherche.

Je tiens à remercier particulièrement mon partenaire de vie, Jean-Philippe Boudreau, pour le partage des idées, les nombreux échanges et la relecture attentive qu'il a su consacrer à mon travail, et ce, malgré la charge de correction qui incombe à un professeur de littérature en fin de session. Je lui suis reconnaissante de son soutien indéfectible dans les moments de doute et de la qualité de présence qu'il nous manifeste au quotidien, à notre fille Philomène et à moi.

J'aimerais souligner chaleureusement l'apport des personnes, amis et collègues, qui m'ont entourée durant le processus de cette recherche. Je tiens à remercier Hervé Demers, avec qui j'ai partagé les hauts et les bas du cheminement de thésard, dans l'amitié et la connivence intellectuelle, ainsi que Benoît Bizard, qui m'a guidé et accompagné dans mes enquêtes à Besançon. Je remercie aussi Pavel Pavlov pour ses conseils et son soutien en début de parcours et Manoushka Larouche pour les échanges d'idées et la complicité.

Ces remerciements seraient incomplets sans l'ajout des nombreux interlocuteurs que j'ai eu l'occasion de rencontrer et qui m'ont généreusement raconté leurs expériences et leurs souvenirs : Corinne Bourlon, Maguy Scheid, Camille Grandmaison, Joëlle Mauerhan, Georges Maurivard, Henri Traforetti, Marc Perroud, Roger Journot, Odile Chopard, François Lassus, Nicolas Mensch, Laurence Reibel, Gabriel Vieille, Michel Pagani, Annie Verdi, Roland Vittot, Noël Barbe, Camille Abbiateci.

Je remercie les équipes des Archives et collections du musée du Temps, du Centre culturel de Palente les Orchamps, des Archives départementales du Département du Doubs, des Archives municipales de la Bibliothèque d'étude et de conservation de Besançon, du centre d'artiste Daïmôn, ainsi que Kim Tomczak du centre d'artiste Vtape.

Mes remerciements vont également à Anne Bénichou et Catherine Malabou, qui ont su marquer mon cheminement par leurs séminaires.

Pour la réalisation de cette recherche, j'ai bénéficié du soutien du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (2017-2019) et du Fonds de recherche du Québec — Société et culture (2015-2017).

*À ma fille, Philomène,  
qui, pendant ce temps,  
découvre les histoires  
et la puissance des mots.*

## AVANT-PROPOS

Cette recherche doctorale découle notamment d'affichages que j'ai réalisés en collaboration avec mon père, charpentier-menuisier. J'ai fait avec lui une série d'affichages dans la rue, de photos de ses mains de travailleur, en investissant entre autres les espaces où sont présentées mes affiches de films. Ensemble, nous avons investi un panneau publicitaire abandonné dans l'ancien quartier ouvrier Village-aux-Oies. J'ai réalisé des enregistrements de sa voix, qui nomment les différents outils de sa profession, ainsi que des captations vidéos de ses gestes, qui ont été diffusés sur un camion publicitaire mobile et sur une vitrine dans la ville. Puis, à partir du moment où mon père a commencé à prendre l'autorité du geste de création, en se réappropriant les images de ses mains qui avaient été affichées sur les palissades de chantier, pour les installer sur son camion et circuler devant les chantiers de construction, j'ai commencé à considérer la notion de pratique artistique comme un espace de dialogue, comme un espace de rencontre. Au-delà de la production d'œuvres, ce qui était important pour moi, c'était la possibilité d'entrer en dialogue avec mon père et de trouver une façon de réconcilier les deux mondes façonnant mon identité, soit les milieux intellectuels et culturels que j'ai choisi d'intégrer, et le milieu social d'où je viens, qui est un milieu modeste.

Cet échange avec mon père m'a amenée à m'intéresser à des précédents historiques de collaborations entre artistes et ouvriers, comme les expérimentations politicocinématographiques du groupe Medvedkine. À la fin des années 1960, au moment d'une importante grève de l'usine Rhodiacéta, des rencontres entre des travailleurs et le cinéaste Chris Marker ont mené les ouvriers à créer leurs propres films sur leurs conditions et leurs luttes. En contextualisant ces expérimentations politicocinématographiques en lien avec les luttes ouvrières sur une période étendue, j'ai voulu explorer le potentiel et l'importance que peut jouer l'art et la culture, comme

moyen de nouer le lien social, et comme façon d’engager les individus à la transformation de la société pour une plus grande justice sociale.

J’ai aussi choisi d’entreprendre ce doctorat à cause de la méthode d’enseignement – une approche qui mettait justement l’accent sur l’échange et la rencontre – d’un professeur en particulier : l’artiste et anthropologue David Tomas, avec qui j’ai travaillé jusqu’à son décès en 2019. Avec une quarantaine de travailleurs culturels, nous avons d’ailleurs souligné son approche pédagogique singulière dans une exposition sous forme d’affichages anonymes dans la ville et dans une publication<sup>1</sup>, une façon pour nous de tenter de garder vivante une communauté d’affiliation qui s’était formée autour de ses étudiants. Il avait une rigueur et une vision de l’institution universitaire et de l’enseignement, comme étant au service du développement d’un point de vue réflexif et critique. J’avais cette volonté de m’engager dans un processus d’écriture, ce qui m’a amené à m’investir dans un type de thèse de recherche, qui ne comporte donc pas d’œuvre, mais qui utilise tout de même une approche de recherche-création. Cette approche, qui repose moins sur une méthodologie d’analyse classique que sur une démarche où l’expérience, les gestes, les rencontres de terrain et le temps investi participent de la création de savoirs, est valorisée dans cette thèse au moyen d’une micro-archive comprenant des photos des différents artefacts audiovisuels qui sont à l’origine de ma narration, ainsi que de mes gestes et de mes interventions artistiques.

Cette forme, de thèse de recherche,<sup>2</sup> a été choisie au moment de l’examen du projet doctoral, notamment à cause du vaste corpus d’étude. Ainsi, je me réfère dans ma thèse à des auteurs-artistes, pour leurs apports historique et théorique, par exemple Martha Rosler, qui a écrit un essai sur le rôle que jouent les travailleurs culturels dans les processus de gentrification<sup>3</sup>, dans des quartiers

---

<sup>1</sup> Larouche, Manoushka, Savard, Karine (2024) *I’ve Been Thinking About How to Keep this Project Alive (LOL) in a Way that Makes Sense Under the Circumstances. (I presume you are still going ahead with the project.)*, Montréal : Karine Savard.

<sup>2</sup> Le programme de Doctorat en études et pratiques des arts peut prendre la forme d’une thèse création, d’une thèse intervention ou d’une thèse recherche. <https://etudier.uqam.ca/programme?code=3761> (consulté le 10 avril 2026).

<sup>3</sup> Rosler, Martha (2013) *Culture Class*, New York : e-flux et Berlin : Sternberg Press.

qu'ils contribuent à embellir et dynamiser, mais auxquels, ils ne parviennent même plus, eux-mêmes, à avoir accès. Ou encore Allan Sekula, qui a analysé, dans une publication en lien avec une archive photographique d'images de la mine au Cap Breton<sup>4</sup>, comment les images du travail (à la fois pré et post-photographique) participent peu à peu du remplacement des savoir-faire manuels par la machine. Pour prolonger la réflexion, je me suis interrogée à savoir si ce ne sont pas aujourd'hui nos savoir-faire cognitifs, nos facultés de penser et nos mémoires, qui sont en danger d'être remplacés par la machine, ou du moins, invisibilisés « derrière » les technologies. Et si ce ne sont pas justement les travailleurs culturels — et ceux confrontés aux nouvelles mutations du travail — qui ont le devoir aujourd'hui de se mobiliser envers leurs propres conditions de travail.

---

<sup>4</sup> Sekula, Allan (1983) "Photography between labour and capital ", Buchloh, Benjamin, Wilkie, Robert (dir.), *Mining Photographs and Other Pictures. A selection from the Negative Archives of Shedden Studio*, Glace Bay, Cap Breton. 1948-1968. Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS .....	v
TABLE DES MATIÈRES .....	viii
LISTE DES FIGURES.....	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	xxviii
RÉSUMÉ .....	xxx
ABSTRACT .....	xxxii
INTRODUCTION.....	1
Les affiches comme témoins de l’histoire.....	2
La créativité dans la société postindustrielle.....	5
Souvenir (oubli) de mai 68.....	9
Mémoires à tisser .....	12
Du design à l’histoire .....	21
I SITUATION.....	36
Classe créative ou prolétaires sans classe ?.....	37
Nous sommes sortis des usines, mais le travail ne nous quitte plus.....	40
Tous entrepreneurs de soi.....	47
D’une histoire personnelle à une histoire du travail.....	50
L’art comme moyen de mobilisation sociale .....	57
II DIVISION.....	60
Une vision romantique de l’artiste .....	61
L’activité artistique comme travail .....	64
Héritage de la culture ouvrière .....	71
Valeur(s) du travail.....	88

III REPRODUCTION .....	92
Digitalisation du travail, déshumanisation du travailleur.....	93
Images du travail : de l'analyse des savoir-faire à leur automatisation .....	100
Travail des images : de l'imprimerie à l'intelligence artificielle .....	106
De la main qui fabrique au doigt qui clique .....	114
L'absorption du social (et du potentiel de révolte) par l'entreprise .....	120
Ces doigts ont une main .....	127
IV SYNCHRONISATION .....	137
La culture comme moyen.....	138
Rencontre du travailleur ouvrier et du travailleur culturel.....	142
Nouvelles formes de luttes en lien avec la culture .....	157
Les artistes et les travailleurs s'engagent et s'organisent.....	161
V RÉTROACTION.....	166
Entre rouille et patine .....	167
Muséification et marchandisation du patrimoine culturel.....	175
Faire parler les ruines .....	177
Collection d'outils et de machines .....	179
An-archive.....	187
Lieux de convergence.....	190
CONCLUSION .....	196
S'afficher dans la rue.....	198
De l'affiche à l'essai.....	200
De l'occupation d'usines au droit à la ville.....	210
Occupation(s) .....	212
LISTE DES RÉFÉRENCES.....	220
1- Sources originales de première main .....	220
Musée du Temps, Archives et collections, Besançon .....	220
Département du Doubs, Archives départementales, Besançon.....	220

Bibliothèque d'étude et de conservation, Archives municipales, Besançon.....	220
2- Bibliographie .....	221
BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE (autres références consultées) .....	231
CCPPO, groupe Medvedkine, Chris Marker.....	231
Usine Chardonnet.....	231
Usine Rhodiacéta.....	232
Usine Lip.....	232
Mai 68 .....	233
Images et représentations du travail .....	233
Affiches et imprimerie .....	234
Photographie et cinéma .....	235
Art et travail, art et politique .....	235
Travail, marxisme et mouvements ouvriers .....	236
Techniques et machines .....	237
Nouveaux médias, internet, intelligence artificielle.....	237
Transformation de la ville .....	238
Archive, mémoire, document .....	238
Désindustrialisation.....	238
Médiation culturelle .....	239
ANNEXE A Discours prononcé à Besançon par Emmanuel Macron.....	240
FIGURES.....	251

## LISTE DES FIGURES

Figure		Page
<b>0.1</b>	Image des Soieries Chardonnet, sur le site des Prés de Vaux de Besançon (1892), tirée de la revue promotionnelle <i>Rhodiacéta, usine textile Besançon, 1954 - 1964</i> , musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard. ....	252
<b>0.2</b>	Image du Comptoir des textiles artificiels, sur le site des Prés de Vaux de Besançon (1953), tirée de la revue promotionnelle <i>Rhodiacéta, usine textile Besançon, 1954 - 1964</i> , musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard. ....	253
<b>0.3</b>	Image de l'usine Rhodiacéta sur le site des Prés de Vaux de Besançon (1963), tirée de la revue promotionnelle <i>Rhodiacéta, usine textile Besançon, 1954 - 1964</i> , musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard. ....	254
<b>0.4</b>	Déconstruction de l'ancienne usine Rhodiacéta du site des Prés de Vaux en cours de démolition, images tirées d'une webcam placée en direction du chantier et diffusée en continu sur le portail web de la ville de Besançon ( <a href="https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux/">https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux/</a> ), consulté le 28 octobre 2024). ....	255
<b>0.5</b>	Affiches que j'ai conçues pour les films <i>C.R.A.Z.Y.</i> (2005) de Jean-Marc Vallée, <i>Comme le feu</i> (2024) de Philippe Lesage, <i>Cette maison</i> (2022) de Myriam Charles, <i>Incendies</i> (2010) de Denis Villeneuve, <i>Genèse</i> (2019) de Philippe Lesage, <i>Festin Boréal</i> (2024) de Robert Morin, <i>La vie d'Adèle</i> (2013) d'Abdellatif Kechiche, <i>Ghost Hunting</i> (2017) de Raed Andoni, <i>Tu ne sauras jamais</i> (2024) de Robin Aubert. ....	256
<b>1.1</b>	<i>Sortie des travailleurs des Industries Capitol et des ateliers des artistes</i> (2016), vidéo, Karine Savard.....	257
<b>1.2</b>	<i>Travailleurs</i> (2016), vidéo, Karine Savard.....	258
<b>1.3</b>	<i>Mains</i> , affichage sur palissades de chantiers (2015), Montréal, Karine Savard.....	259
<b>1.4</b>	<i>Mains</i> , réappropriation de l'affichage par mon père (2015), Montréal, Karine Savard. ....	260
<b>1.5</b>	<i>Outils de travail</i> , affichage sur panneau publicitaire (2015), Goose village, Montréal, Karine Savard.....	261

<b>1.6</b>	<i>Outils de travail</i> , vidéo sur camion d’affichage publicitaire mobile (2015), Montréal, Karine Savard.....	262
<b>1.7</b>	<i>Box With The Sound of It’s Own Making</i> (2016), Galerie Leonard & Bina Ellen (commissaire : Katrie Chagnon), Montréal, Karine Savard.....	263
<b>1.8</b>	<i>Box With The Sound of It’s Own Making</i> , détail (2016), Galerie Leonard & Bina Ellen (commissaire : Katrie Chagnon), Montréal, Karine Savard. ....	264
<b>1.9</b>	<i>Box With The Sound of It’s Own Making</i> , transcription de la bande son (2016), Galerie Leonard & Bina Ellen (commissaire : Katrie Chagnon), Montréal, Karine Savard.....	265
<b>2.1</b>	<i>Notes sur la machine Jacquard</i> (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard. ....	266
<b>2.2</b>	<i>Notes sur la machine Jacquard</i> (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	267
<b>2.3</b>	<i>Notes sur la machine Jacquard</i> (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	268
<b>2.4</b>	<i>Notes sur la machine Jacquard</i> (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	269
<b>2.5</b>	<i>Illustrated London News</i> (1897), fonds des Soieries Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	270
<b>2.6</b>	Rapport sur la journée de 10 heures (1908), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	271
<b>2.7</b>	Plan d’un bâtiment annexe à l’usine qui comprend une salle d’allaitement et une garderie (1907), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	272
<b>2.8</b>	Certificat de régulation de travail (1903), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	273
<b>2.9</b>	Photographie des travailleuses escortées par la police pour entrer à l’usine Chardonnet (1903), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	274
<b>2.10</b>	<i>Fédération ouvrière de Besançon et de Franche-Comté. Aux travailleurs bisontins ; À la population</i> , affiche (1908), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	275
<b>2.11</b>	Brochures militantes des conférences de Gabrielle Petit saisies où celle-ci logeait (1908), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	276

<b>3.1</b>	Photographie de la maquette de la première machine à filer (1884), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	277
<b>3.2</b>	Premier tube en verre utilisé pour le passage du collodion, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	278
<b>3.3</b>	Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	279
<b>3.4</b>	Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	280
<b>3.5</b>	Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	281
<b>3.6</b>	Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	282
<b>3.7</b>	Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	283
<b>3.8</b>	Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	284
<b>3.9</b>	<i>Notes sur la machine Jacquard</i> (1865), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard. ....	285
<b>3.10</b>	Notes de recherches, photographie et carte d'exposant à l'exposition universelle de Hilaire de Chardonnet (1865), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	286
<b>3.11</b>	Coupure de journal et photographie du bâtiment qui servait de laboratoire de recherche à Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	287
<b>3.12</b>	Images tirées du livre <i>De Re Metallica</i> de Georgius Agricola et du <i>Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers d'arts</i> de Jean Le Rond d'Alembert et de Denis Diderot, reproduites dans l'essai « Photography between labour and capital » d'Allan Sekula, photographie : Karine Savard. ....	288
<b>3.13</b>	Images tirées du livre <i>Les planches de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes</i> , Livres rares et collections spéciales, Bibliothèque des arts de l'UQAM, photographie : Karine Savard. ....	289
<b>3.14</b>	Filature du collodion, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	290
<b>3.15</b>	Pompes et compresseur, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	291

<b>3.16</b>	Moulinage, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	292
<b>3.17</b>	Filature du collodion, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	293
<b>3.18</b>	Lavage du coton trempé, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	294
<b>3.19</b>	Filature du collodion, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	295
<b>3.20</b>	Malaxeur et cuves à collodion, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	296
<b>3.21</b>	Calibrage des filtres à collodion, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	297
<b>3.22</b>	Calibrage des filtres à collodion (détail), tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, graphisme : Karine Savard.....	298
<b>3.23</b>	Groupes d'ouvrières avec leurs lanternes inactiniques, Coupage et tri des feuilles de verre, Décapage des plaques, Conditionnement des plaques, Tri des plaques de verre, <i>La sortie des usines Lumière</i> (1895) Fonds Institut Lumière, Lyon.....	299
<b>3.24</b>	Lettre des Cinématographes Pathé frères (1908), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	300
<b>3.25</b>	<i>The Sketch</i> (1896), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.....	301
<b>3.26</b>	<i>La Nature</i> (1898), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	302
<b>3.27</b>	<i>The Illustrated London News</i> (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	303
<b>3.28</b>	Gravure réalisée à partir d'une photographie, <i>The Illustrated London News</i> (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	304
<b>3.29</b>	Illustration à la ligne, <i>The Illustrated London News</i> (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	305
<b>3.30</b>	Reproduction en demi-teinte d'une photographie, <i>The Illustrated London News</i> (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	306

<b>3.31</b>	Calibrage des filtres à collodion, tirage argentique de la fin XIX <sup>e</sup> siècle et illustration tirée du périodique illustré <i>The Illustrated London News</i> (1897) musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard. ....	307
<b>3.32</b>	Livrets d'ancienneté (1949-1965), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard. ....	308
<b>3.33</b>	Images des ouvriers posant à côté des machines reproduites dans un livret d'ancienneté (1949-1965) musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.....	309
<b>3.34</b>	Cartes d'horaires de travail de l'usine Rhodiacéta (1974-9181), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	310
<b>3.35</b>	Carnet d'employé de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	311
<b>3.36</b>	Carnet d'employé de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	312
<b>3.37</b>	Carnet d'employé de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	313
<b>3.38</b>	Brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	314
<b>3.39</b>	Brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	315
<b>3.40</b>	Brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	316
<b>3.41</b>	Journal d'entreprise Rhodiacéta (1963), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.....	317
<b>3.42</b>	Brochure d'entreprise de la Rhodiacéta, 1954-1964, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	318
<b>3.43</b>	Brochure d'entreprise de la Rhodiacéta, 1954-1964, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	319
<b>3.44</b>	Brochure d'entreprise de la Rhodiacéta, 1954-1964, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	320
<b>3.45</b>	Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	321
<b>3.46</b>	Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.. ....	322

<b>3.47</b>	Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	323
<b>3.48</b>	Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	324
<b>3.49</b>	Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	325
<b>3.50</b>	Collecte d'objets ethnographiques de Corinne Bourlon (1981 ou 1982), <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> , Section outils, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	326
<b>3.51</b>	Collecte d'objets ethnographiques de Corinne Bourlon (1981 ou 1982), <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> , Section outils, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	327
<b>3.52</b>	Collecte d'objets ethnographiques de Corinne Bourlon (1981 ou 1982), <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> , Section outils, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	328
<b>3.53</b>	Plaque d'impression d'un tract syndical, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard..	329
<b>3.54</b>	« La grève Rhodiacéta » (15 février 1966), <i>L'Est républicain</i> , Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard..	330
<b>3.55</b>	« Métiers arrêtés à la Rhodiacéta » (27 février 1967), <i>L'Est républicain</i> , Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard..	331
<b>3.56</b>	« Grève à Rhodiacéta : les ouvriers occupent l'usine et bloquent les issues » (27 février 1967), <i>Le Comtois</i> , Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard..	332
<b>4.1</b>	Statuts du CCPPO (1959), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard..	333
<b>4.2</b>	Notes, définition des statuts du CCPPO (1959), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard..	334
<b>4.3</b>	Plan du quartier (1959), Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard..	335
<b>4.4</b>	Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard..	336
<b>4.5</b>	Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard..	337

<b>4.6</b>	Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard. ....	338
<b>4.7</b>	Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard. ....	339
<b>4.8</b>	Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard. ....	340
<b>4.9</b>	Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.....	341
<b>4.10</b>	Affiche du CCPPO, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	342
<b>4.11</b>	Affiche du CCPPO, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.....	343
<b>4.12</b>	Affiche du CCPPO, spectacle <i>1789</i> du Théâtre du soleil, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.....	344
<b>4.13</b>	Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard. ....	345
<b>4.14</b>	Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.....	346
<b>4.15</b>	Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.....	347
<b>4.16</b>	Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.....	348
<b>4.17</b>	Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.....	349
<b>4.18</b>	Exemplaire du <i>PLOCC</i> (1962) Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	350
<b>4.19</b>	Exemplaire du <i>PLOCC</i> (1967) Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	351
<b>4.20</b>	Lettre en réponse au CCPPO pour le prêt de films (1950), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	352
<b>4.21</b>	Lettre de retour adressée au CCPPO de la part de Peuple et culture (1967), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	353

<b>4.22</b>	Ébauche de lettre à Picasso pour demander une reproduction de l'œuvre <i>Guernica</i> , Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	354
<b>4.23</b>	Lettre de retour adressée au CCPPO de la part des Ballets modernes de Paris (1967), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	355
<b>4.24</b>	Lettre de retour adressée au CCPPO de la part de Chris Marker (1960), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	356
<b>4.25</b>	Deux inventaires de la bibliothèque en 1967 et en 1980, photographie : Karine Savard. ....	357
<b>4.26</b>	Photographie de l'ancienne bibliothèque de la Rhodiacéta montrée par Annie Verdy sur son téléphone, photographie : Karine Savard. ....	358
<b>4.27</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	359
<b>4.28</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	360
<b>4.29</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	361
<b>4.30</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	362
<b>4.31</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	363
<b>4.32</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	364
<b>4.33</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	365
<b>4.34</b>	Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure <i>5 ans. CCPPO et après ?</i> (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	366

4.35	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	367
4.36	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	368
4.37	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	369
4.38	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	370
4.39	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	371
4.40	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	372
4.41	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	373
4.42	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	374
4.43	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	375
4.44	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	376
4.45	Extrait du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	377
4.46	Recensement des conférences données durant la grève dans le <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	378
4.47	<i>Chant des canuts</i> (1967), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	379
4.48	Article « Les révoltés de la Rhodia » (1967) du <i>Nouvel Observateur</i> dans le <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections. ....	380
4.49	Scénario son et image du film <i>À bientôt, j'espère</i> dans le <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	381
4.50	Lettre de René Berchoud à Chris Marker, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	382
4.51	Photogrammes tirés du film <i>À bientôt, j'espère</i> de Chris Marker. ....	383

4.52	Photos prises lors d'une présentation du film <i>À bientôt, j'espère</i> et d'un débat avec Chris Marker et des ouvriers (1968), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	384
4.53	Photos prises lors d'une présentation du film <i>À bientôt, j'espère</i> et d'un débat avec Chris Marker et des ouvriers (1968), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	385
4.54	Photos prises lors d'une présentation du film <i>À bientôt, j'espère</i> et d'un débat avec Chris Marker et des ouvriers (1968), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	386
4.55	Photo de la rencontre entre les cinéastes du groupe Medvedkine et le cinéaste Medvedkine à Paris (1971), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	387
4.56	Photo de la rencontre entre les cinéastes du groupe Medvedkine et le cinéaste Medvedkine à Paris (1971), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	388
4.57	Caméra, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard. ....	389
4.58	Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	390
4.59	Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	391
4.60	Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	392
4.61	Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	393
4.62	Soutiens aux grévistes (1967) tirés du <i>Livre d'or</i> compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	394
4.63	Images captées durant la Grande mobilisation pour les arts (GMAQ) (22 février 2025), photographies : Karine Savard. ....	395
5.1	Armoiries de la ville de Besançon et logo de la ville « Besançon la cédille ».....	396
5.2	Projet du parc des Prés de Vaux de Besançon, plan et photographie du parc en cours d'élaboration, <a href="https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux">https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux</a> (consulté le 17 mai 2025).....	397
5.3	Proposition d'utilisation d'une armoire métallique pour fabriquer une bibliothèque libre-service tirée du document <i>Aménagement du cœur de parc des Prés de Vaux. Réemploi objets — repérage photographique</i> , p. 24-25. ....	398

<b>5.4</b>	Proposition d'utilisation d'un chemin de câble d'acier pour fabriquer une frise historique, tirée du document <i>Aménagement du cœur de parc des Prés de Vaux. Réemploi objets — repérage photographique</i> , p. 9 et p. 14. ....	399
<b>5.5</b>	Détail et panneau, frise historique du parc urbain des Prés de Vaux, document de travail, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	400
<b>5.6</b>	Détail et panneau, frise historique du parc urbain des Prés de Vaux, document de travail, musée du Temps, Archives et collections, Besançon. ....	401
<b>5.7</b>	Image du 1, avenue Van Horne, photographie : Karine Savard. ....	402
<b>5.8</b>	Images tirées du projet du promoteur immobilier Rester Management de convertir l'entrepôt situé au 1 avenue Van Horne en hôtel-boutique, en bureaux et en un restaurant avec terrasse sur le toit. ....	403
<b>5.9</b>	Intervention du collectif le Sémaphore, photographies : <a href="https://lesemaphore.org/terrains">https://lesemaphore.org/terrains</a> (consulté le 17 mai 2025). ....	404
<b>5.10</b>	Affichages dans le quartier du Mile End pour un forum citoyen (2023), photographies : Karine Savard. ....	405
<b>5.11</b>	Champ des possibles, un projet communautaire de conversion d'une friche industrielle né en 2000 des efforts conjoints d'un expert en biodiversité urbaine, d'une artiste et d'une communauté de résidents et de travailleurs du quartier afin de conserver la biodiversité et les aspects communautaires, artistiques et historiques du site. <a href="https://champdespossibles.org">https://champdespossibles.org</a> (consulté le 17 mai 2025). ....	406
<b>5.12</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	407
<b>5.13</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	408
<b>5.14</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	409
<b>5.15</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	410
<b>5.16</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	411
<b>5.17</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	412
<b>5.18</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	413

<b>5.19</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	414
<b>5.20</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	415
<b>5.21</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	416
<b>5.22</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	417
<b>5.23</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	418
<b>5.24</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	419
<b>5.25</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	420
<b>5.26</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	421
<b>5.27</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	422
<b>5.28</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	423
<b>5.29</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	424
<b>5.30</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	425
<b>5.31</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	426
<b>5.32</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	427
<b>5.33</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	428
<b>5.34</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	429
<b>5.35</b> Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	430

<b>5.36</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	431
<b>5.37</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	432
<b>5.38</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	433
<b>5.39</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	434
<b>5.40</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	435
<b>5.41</b>	Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard. ....	436
<b>5.42</b>	Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	437
<b>5.43</b>	Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	438
<b>5.44</b>	Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	439
<b>5.45</b>	Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	440
<b>5.46</b>	Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	441
<b>5.47</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	442
<b>5.48</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	443
<b>5.49</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	444
<b>5.50</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	445

<b>5.51</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	446
<b>5.52</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	447
<b>5.53</b>	Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.....	448
<b>5.54</b>	Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport <i>Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon</i> de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	449
<b>5.55</b>	Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport <i>Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon</i> de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	450
<b>5.56</b>	Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport <i>Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon</i> de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	451
<b>5.57</b>	Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport <i>Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon</i> de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	452
<b>5.58</b>	Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport <i>Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon</i> de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	453
<b>5.59</b>	Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport <i>Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon</i> de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	454
<b>5.60</b>	Photographies d'outils tirées du <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	455
<b>5.61</b>	Photographies d'outils tirées du <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	456
<b>5.62</b>	Photographies d'outils tirées du <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	457
<b>5.63</b>	Photographies d'outils tirées du <i>2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	458

<b>5.64</b>	Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard. ....	459
<b>5.65</b>	Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard. ....	460
<b>5.66</b>	Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard. ....	461
<b>5.67</b>	Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard. ....	462
<b>5.68</b>	Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des Archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard. ....	463
<b>5.69</b>	Outils de l'usine Rhodiacéta en cours d'inventaire au musée du Temps (2016), Besançon, photographie : Karine Savard. ....	464
<b>5.70</b>	Outils de l'usine Rhodiacéta en cours d'inventaire au musée du Temps (2016), Besançon, photographie : Karine Savard. ....	465
<b>5.71</b>	Outils de l'usine Rhodiacéta en cours d'inventaire au musée du Temps (2016), Besançon, photographie : Karine Savard. ....	466
<b>5.72</b>	Notice d'un outil de l'usine Rhodiacéta, du logiciel Actimuséo (2016), photographie : Karine Savard. ....	467
<b>5.73</b>	Photos réalisées par Henri Masson, un ancien ouvrier de l'usine Rhodiacéta, tirées de l'album souvenir <i>La filature par Henri Masson</i> , archives de Georges Maurivard. ....	468
<b>5.74</b>	Photographies prises par des travailleurs de l'usine Rhodiacéta, <i>1<sup>er</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta</i> de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	469
<b>5.75</b>	Brochure visant à éviter la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1978) dans les mains de Annie Verdi (2016), photographie : Karine Savard. ....	470
<b>5.76</b>	Brochure visant à éviter la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1978) dans les mains de Annie Verdi (2016), photographie : Karine Savard. ....	471
<b>5.77</b>	Brochure visant à éviter la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1978) dans les mains de Annie Verdi (2016), photographie : Karine Savard. ....	472

<b>5.78</b>	Badge « Sauvons la Rhodia » (1978), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	473
<b>5.79</b>	Brochure syndicale « Sauvons la Rhodia » (1978), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	474
<b>5.80</b>	Coupage de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiacéta, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	475
<b>5.81</b>	Coupage de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiacéta, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	476
<b>5.82</b>	Coupage de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiacéta, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	477
<b>5.83</b>	Coupage de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiacéta et la reconversion de certains anciens ouvriers en archivistes, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	478
<b>5.84</b>	Vue de l'édifice des Soieries Chardonnet depuis un bâtiment adjacent à l'usine conservant les archives historiques de Rhône-Poulenc (2016), photographie : Karine Savard. ....	479
<b>5.85</b>	Vue de l'intérieur du bâtiment adjacent à l'usine conservant les archives historiques de Rhône-Poulenc (2016), photographie : Karine Savard. ....	480
<b>5.86</b>	Carton d'invitation de l'exposition « La Rhodia » pour marquer le 40 <sup>e</sup> anniversaire de la grève et de l'occupation de l'usine (2007), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	481
<b>5.87</b>	Vue de l'intérieur du centre d'artistes Vtape à Toronto (2016), photographie : Pavel Pavlov. ....	482
<b>5.88</b>	Vue de la lecture d'une bande vidéo issue des archives du musée du Temps, avec les machines du centre d'artistes Vtape à Toronto (2016), photographie : Pavel Pavlov. ....	483
<b>5.89</b>	Vue du nettoyage d'une bande vidéo issue des archives du musée du Temps, à l'aide des machines du centre d'artistes Vtape à Toronto (2016), photographie : Pavel Pavlov. ....	484
<b>5.90</b>	Équipe de tournage dans l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard. ....	485
<b>5.91</b>	Outils dans le sous-sol du centre Daïmôn, photographie : Karine Savard. ....	486
<b>5.92</b>	Devanture du centre Daïmôn localisé dans une ancienne bâtisse industrielle photographie : Karine Savard. ....	487

<b>6.1</b>	Panneau d’affichage de l’usine Lip, musée du Temps, Archives et collections. ....	488
<b>6.2</b>	Panneau d’affichage de l’usine Lip, musée du Temps, Archives et collections. ....	489
<b>6.3</b>	Panneau d’affichage de l’usine Lip, musée du Temps, Archives et collections. ....	490
<b>6.4</b>	Panneau d’affichage de l’usine Lip, musée du Temps, Archives et collections. ....	491
<b>6.5</b>	Voiture haut-parleur Lip, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard. ....	492
<b>6.6</b>	Publicité de l’entreprise Lip, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard. ....	493
<b>6.7</b>	Publicité reprise par les travailleurs de l’usine Lip, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.....	494
<b>6.8</b>	<i>Les restes de l’industrie</i> , affichage furtif, anonyme, photographie : Karine Savard .....	495
<b>6.9</b>	Espaces publicitaires dans la ville de Besançon, photographies : Karine Savard. ....	496
<b>6.10</b>	<i>Afficher le travail</i> (2021), installation présentée dans l’exposition <i>Le Capital humain</i> , avec Julien Prévieux au Centre d’art actuel Diagonale (commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre), Montréal, Karine Savard, photographie : Mike Patten. ....	497
<b>6.11</b>	<i>Afficher le travail</i> (2021), installation présentée dans l’exposition <i>Le Capital humain</i> , avec Julien Prévieux au Centre d’art actuel Diagonale (commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre), Montréal, Karine Savard, photographie : Mike Patten.....	498
<b>6.12</b>	<i>Afficher le travail</i> (2021), installation (vue extérieure) présentée dans l’exposition <i>Le Capital humain</i> , avec Julien Prévieux au Centre d’art actuel Diagonale (commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre), Montréal, Karine Savard, photographie : Emily Gan. ....	499
<b>6.13</b>	<i>Afficher le travail</i> (2022), itération de l’installation présentée dans l’exposition <i>Souriez ! Les émotions au travail</i> , au musée d’art de Joliette (commissaires : Maud Jacquin et Anne-Marie St-Jean Aubre), Karine Savard. ....	500
<b>6.14</b>	<i>Afficher le travail</i> (2022), détail, Montréal, Karine Savard. ....	501

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AGEB :	Association générale des étudiants de Besançon
ARC :	Atelier de recherche cinématographique
CCPPO :	Centre culturel de Palente les Orchamps
CFDT :	Confédération française démocratique du travail
CFTC :	Confédération française des travailleurs chrétiens
CHTS :	Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques de Nancy
CGT :	Confédération Générale du Travail
CQM :	Conseil québécois de la musique
CQT :	Conseil québécois du théâtre
CNAM :	Conservatoire national des arts et métiers
CNRS :	Centre national de la recherche scientifique
CRI :	Centre de recherche et d'information de Besançon
CTA :	Comptoir des Textiles artificiels
DOC :	Association des documentaristes
DVD :	<i>Digital Versatile Disc</i>
FEN :	Fédération de l'Éducation nationale
FNDIRP :	Fédération Nationale des Déportés et Internés
GAFAM :	Google, Apple, Meta/Facebook, Amazon, Microsoft
GMMQ :	Guilde des musiciens et musiciennes du Québec
LAMES :	Laboratoire méditerranéen de sociologie
LEST :	Laboratoire d'économie et de sociologie du travail
PCF :	Parti communiste français

PLOCC :	Palente les Orchamps Centre culturel
PSU :	Parti socialiste unifié
RAAV :	Regroupement des artistes en arts visuels
RAR :	Regroupement des arts de rue
RCAAQ :	Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec
REPAIRE :	Regroupement de pairs des arts indépendants, de recherche et d'expérimentation
RIDEAU :	Association professionnelle des diffuseurs de spectacles
RQD :	Regroupement québécois de la danse
SMQ :	Société des musées du Québec
TNP :	Théâtre National Populaire
UDA :	Union des artistes
UNEQ :	Union des écrivaines et des écrivains québécois
UQAM :	Université du Québec à Montréal
UNESCO :	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture
USB :	<i>Universal Serial Bus</i>

## RÉSUMÉ

Dans cette thèse, je me propose de raconter une certaine histoire du travail en m'inspirant d'archives audiovisuelles liées à l'ancienne friche industrielle Chardonnet et Rhodiacéta de Besançon, en France, récemment aménagée en un parc postindustriel écologique et culturel. Cette thèse n'a pas l'ambition de retracer l'histoire de cette usine. Elle doit plutôt être reçue comme un travail d'*artisan intellectuel*, qui consiste en une collecte lente de récits et une écoute patiente d'une multitude de voix, pour en faire ressortir certaines trames narratives et les tisser ensemble. À travers les *images du travail* de ces filatures textiles qui ont été en activité de 1892 à 1982, j'explore le *travail des images* : des gravures sur bois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle représentant les ouvrières affairées à leurs machines, qui nous révèlent le passage de l'analyse des savoir-faire à leur automatisation ; aux photographies ethnographiques d'outils et de gestes captées au moment de la fermeture de l'usine, permettant de reconnaître le travail humain souvent invisibilisé derrière la machine ; en passant par les films de Chris Marker et des ouvriers cinéastes du groupe Medvedkine, qui redéfinissent le rôle de la culture dans la société comme un acte de citoyenneté. J'y collecte aussi les récits et les voix des travailleurs (ouvriers et culturels) à partir de mon point de vue situé de designer d'affiches de films, de chercheuse et d'artiste, de manière à tisser une mémoire collective. Ce dialogue entre les époques vise à renouveler l'héritage de la culture ouvrière dans le contexte des nouveaux modes de travail contemporain, par exemple, le travail indépendant ou l'économie numérique. Il se veut ultimement un appel à mobilisation des travailleurs culturels — et ceux confrontés aux nouvelles mutations du travail — envers leurs propres conditions de travail, une invitation à afficher (affirmer) la valeur réelle de ce travail tout en refusant celle que le capitalisme néolibéral nous impose, tantôt à notre corps défendant, tantôt avec notre complicité aveugle. Ce projet doctoral comprend une micro-archivage qui se trouve à la suite du texte, composée du corpus d'images ayant servi à l'écriture du récit, ainsi que de mes gestes et interventions artistiques.

Mots clés : art et travail, travailleur culturel, représentation du travail, collectivité, mouvements ouvriers, mains, machines, usine Rhodiacéta, Soierie Chardonnet, groupe Medvedkine, Chris Marker

## ABSTRACT

In this thesis, I propose to assemble a crafted history of labor, drawing on audiovisual archives related to the former abandoned factory site of Chardonnet and Rhodiacéta in Besançon, France—sites recently transformed into an ecological and cultural post-industrial park. This thesis does not aim to retrace the historical trajectory of these factories. Rather, it should be received as the work of an intellectual artisan: a slow gathering of stories and a patient listening to a multitude of voices, from which certain narrative threads are drawn and woven together. Through the images of labor from these textile mills, which operated from 1892 to 1982, I explore the labor of images: from late 19th-century wood engravings depicting female workers engaged at their machines—revealing the shift from the analysis of skills to their automation—to ethnographic photographs of tools and gestures captured at the time of the factory’s closure, which allow for the recognition of the human labor often rendered invisible by machines; also passing through the films of Chris Marker and the worker filmmakers of the Medvedkine Group, which redefine the role of culture in society as an act of citizenship. I also collect the stories and voices of both industrial and cultural workers from my situated perspective as a film poster designer, researcher, and artist, in order to weave a collective memory. This dialogue across time seeks to renew the legacy of working-class culture in the context of new forms of contemporary labor—such as freelance work or the digital economy. Ultimately, it is intended as a call to mobilize cultural workers—and those facing the transformations of labor—toward awareness of their own working conditions: an invitation to display (assert) the real value of their work while rejecting the one imposed by neoliberal capitalism, whether against our will or through our blind complicity. This doctoral project includes a micro-archive appended to the text, composed of the image corpus that informed the writing of this narrative, along with my artistic gestures and interventions.

Keywords: art and labor, artworker, representation of labor, collectivity, labor movements, hands, machines, Rhodiacéta factory, Chardonnet silkworks, Medvedkine Group, Chris Marker

## INTRODUCTION

*N'importe qui peut raconter, c'est la puissance du commun*<sup>5</sup>.

Jean-François Lyotard

Pour gagner ma vie, je conçois des affiches de films. En tant qu'artiste et chercheuse, je développe par ailleurs une réflexion sur mon propre statut de travailleuse autonome dans l'industrie culturelle en détournant des dispositifs de présentation publicitaire (vitrines, panneaux d'affichage, palissades de chantier, etc.) à des fins artistiques. La présente thèse s'inscrit dans le prolongement de cette réflexion. En m'inspirant d'archives audiovisuelles liées à un site de production de textile artificiel de Besançon, une municipalité située dans l'est de la France près de la frontière suisse, je me propose de tisser une certaine histoire du travail et de réfléchir à travers elle au rôle nécessaire des arts et de la culture dans la société actuelle. Le site des Prés de Vaux de Besançon, retenu à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour l'exploitation de textiles artificiels, a vu se succéder jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle trois établissements industriels : la Société anonyme pour la fabrication de la soie de Chardonnet<sup>6</sup> (1892-1914) (Fig. 0.1), le Comptoir des textiles artificiels<sup>7</sup> (1914-1952) (Fig. 0.2) et la filature Rhodiacéta<sup>8</sup> (1954-1982) (Fig. 0.3). Au cours de cette période, une panoplie d'images et de sons représentant le travail ont été captés à l'intérieur des usines et sont conservés aujourd'hui aux archives municipales, aux archives départementales et au musée du Temps de la ville de

---

<sup>5</sup> Lyotard, Jean-François (1977) *Instructions païennes*, Paris : Galilée, p. 39.

<sup>6</sup> Du nom de son inventeur, Hilaire de Chardonnet, qui a mis au point et industrialisé le premier procédé de textile synthétique au monde à base de fibre de bois et de coton.

<sup>7</sup> Une société fondée en 1911 par la famille Gillet qui a racheté le site en vue de produire la fibre de rayonne à base d'acétate de cellulose.

<sup>8</sup> Une entreprise du groupe Rhône Poulenc fabriquant du nylon et du polyester.

Besançon sous diverses formes (plaques de verre photographiques, tirages argentiques, films, bandes vidéo, coupures de journaux, brochures publicitaires, tracts, affiches, rapports ethnographiques, etc.). Outre leur valeur en tant qu'archives, quelle pertinence peut-il donc y avoir à « réactiver » ces documents audiovisuels d'un autre temps dans une recherche doctorale en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) ?

### Les affiches comme témoins de l'histoire

Depuis la fermeture définitive de l'usine de Besançon en 1982, avant que le terrain ne soit finalement racheté par la ville pour le décontaminer et le transformer, les vestiges industriels se sont peu à peu dégradés, mais, puisqu'ils sont demeurés présents dans le paysage bisontin, plusieurs personnes les ont occupés, s'y sont aventurées, y ont fait des graffitis, s'y sont logées, etc. Ils ont aussi été, pour la population de la ville, un rappel des luttes ouvrières qui s'y sont déroulées. Certains artistes y ont installé leurs ateliers, avec, pour un certain temps, l'accord de la municipalité<sup>9</sup>. Parce que les affiches de films que je crée se retrouvent souvent placardées sur des palissades devant des édifices en ruines, des espaces latents dans les villes, des lieux voués à devenir de futurs chantiers de construction, j'ai commencé à prêter une plus grande attention à ces endroits et à les investir moi-même par différentes interventions artistiques. Ces lieux sont pour moi porteurs de sens, non seulement parce qu'ils témoignent de la transformation des villes, mais aussi parce que, sur les murs qui y survivent ou sur les palissades qui y sont construites, se déploie une grande variété de matières visuelles affichées : des publicités, des annonces d'événements culturels, des spectacles, des expositions, des manifestations théâtrales, mais aussi des placards politiques, des messages personnels, de la poésie, des œuvres d'art, etc. Tandis que nos regards sont de plus en plus tournés vers les écrans de nos téléphones intelligents, ces endroits demeurent des espaces tangibles, dans le paysage, où une pluralité de voix s'exprime par l'affiche, le média à partir duquel je travaille moi-même. Par les strates d'affichages qui s'y accumulent, ils deviennent

---

<sup>9</sup> C'est d'ailleurs un artisan en théâtre, chez qui j'ai logé lors de mon deuxième séjour à Besançon pour mes recherches, qui m'a remis une clé me permettant d'accéder au site des Prés de Vaux, alors que les lieux avaient été récemment barricadés par mesure de sécurité, en vue de la démolition prochaine de l'ancienne usine.

témoins de l'histoire. Ils nous offrent une forme d'ancrage avec le passé, et, parce que ce sont des espaces indéterminés, ils nous permettent de nous projeter dans un futur à construire également.

C'est peut-être aussi en partie pour cette raison, parce qu'ils sont des espaces indéfinis, ouverts, que de nombreux bâtiments anciennement industriels sont aujourd'hui occupés par des artistes et des travailleurs de « l'industrie culturelle ». Évidemment, c'est aussi parce que ces lieux sont devenus facilement accessibles et peu coûteux, au moment où, vers la fin des années soixante, les entreprises qui les occupaient ont commencé à être délocalisées avec la mondialisation. Séduits par la luminosité de ces espaces ouverts percés de grandes fenêtres, par les planchers de bois franc, les poutres de bois apparentes, les murs de brique, etc., les artistes s'y sont installés pour y créer leurs ateliers. Paradoxalement, les travailleurs culturels sont devenus eux-mêmes acteurs d'embourgeoisement dans des quartiers qu'ils ont contribué à dynamiser, mais auxquels, depuis quelques années, ils ne parviennent même plus à avoir accès. Non seulement ces espaces sont devenus trop onéreux, mais le manque d'investissement en culture amène une grande précarité à la plupart des artistes. D'autant plus que leur travail se retrouve pour une grande part invisibilisé dans la société. Les efforts et les ressources qui doivent être consacrés jour après jour pour la recherche, la création, la production, le financement, le développement des publics et la présentation des œuvres mobilisent pourtant beaucoup de temps, d'attention et de soins, tandis que la rémunération est souvent très faible et qu'aucune véritable sécurité d'emploi n'est assurée pour ce travail. Or, en dépit d'importantes mutations du travail et de la reconfiguration de l'écosystème urbain, ces lieux anciennement industriels demeurent historiquement liés à une communauté ouvrière et à un militantisme dont les artistes pourraient aujourd'hui avantageusement s'inspirer.

Avec la Révolution industrielle, dans le passage de l'Ancien Régime à la société bourgeoise marchande, l'ensemble des travailleurs se sont vus confrontés à une nouvelle forme d'organisation qui a transformé radicalement leurs activités. Les anciens métiers artisanaux, qui étaient organisés sous forme de guildes, ont été remplacés par une nouvelle forme de servitude, le salariat, appelant ainsi à une nouvelle forme de regroupement, les syndicats. Dans un contexte où l'industrialisation a anéanti les compétences artisanales et imposé des conditions de travail aliénantes, c'est grâce à

l'engagement social et politique que la liberté s'est épanouie et que la citoyenneté s'est exprimée. La culture ouvrière, à l'ère industrielle, aurait ainsi fait un contrepoint aux conditions déshumanisantes du travail en usine<sup>10</sup>. Est-ce que les artistes pourraient s'inspirer de la formation des mouvements ouvriers de manière à penser une nouvelle forme d'engagement et d'organisation, entre eux, mais aussi avec les autres travailleurs hors des catégories traditionnelles d'emploi, lesquels sont de plus en plus nombreux avec les récentes mutations du travail ?

Aujourd'hui, d'une certaine manière, un nouveau bouleversement s'opère, notamment en lien avec les nouvelles technologies informatiques, la numérisation et l'intelligence artificielle, amenant dans plusieurs sphères une dérégulation du travail, de nouvelles formes d'organisations, ainsi que de plus en plus de précarité et d'invisibilisation des travailleurs dans la société. Ces travailleurs avec de nouveaux statuts rejoignent à certains égards la réalité des travailleurs culturels (travail par projet, télétravail, microtravail, etc.)<sup>11</sup>. En effet, avec le développement des technologies, l'organisation du travail se voit de plus en plus reconfigurée, et ce, en semblant d'une certaine manière s'inspirer du secteur des arts visuels et de la culture. Cette mutation devrait nous amener à nous interroger sur de nouvelles formes de solidarités possibles pour une multiplicité de travailleurs exerçant à l'extérieur des formes traditionnelles d'emploi.

De plus, les technologies nous isolent les uns des autres, tandis que nous nous retrouvons encadrés par des algorithmes et surveillés par les entreprises qui imposent leur modèle économique, culturel et idéologique. Les écrans et les médias sociaux prennent de plus en plus de place dans nos espaces

---

<sup>10</sup> Pinard, Pinard, Rolande (2018) *L'envers du travail*, Montréal : Lux éditeur ; Sewell, William H. (2007) *Work and Revolution in France: The Language of Labour From the Old Regime to 1848*, Cambridge University Press (original publié en 1980) ; Thompson, Edward (2012) *La formation de la classe ouvrière anglaise* (Marie-Noël Thibault, Mireille Golaszewski, Gilles Dauvé, trad.) Paris : les éditions du Seuil (original publié en 1963) ; Weil, Simone (1951) *La condition ouvrière*, Paris : Gallimard ; Weil, Simone (2016) *Grèves et joie pure : Une arme nouvelle : les occupations d'usine, 1936*, Paris : Libertalia (articles originaux publiés entre 1909-1943).

<sup>11</sup> Casilli, Antonio A. (2019) *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris : Seuil ; Roberts, Sarah T. (2020) *Derrière les écrans. Les nettoyeurs du web à l'ombre des réseaux sociaux*. Paris : Les Éditions La Découverte ; West, Darrell M. (2018) *The Future of Work, AI and Automation*, Washington: Brookings Institution Press; Carbonell, Juan Sebastian (2022) *Le futur du travail, ce que les nouvelles technologies font au travail*, Paris : Éditions Amsterdam.

professionnels, mais aussi nos espaces personnels, accaparant notre attention, allant jusqu'à occuper les moments de temps qui étaient auparavant non capitalisés, comme lorsque les individus se déplacent physiquement dans la ville (désormais le regard rivé sur leurs téléphones intelligents). Qui plus est, ces machines lumineuses contribuent à une invisibilisation du travail, par exemple en masquant les petites mains encore nécessaires au fonctionnement de l'intelligence artificielle et au nettoyage de la quantité de contenu généré par les médias sociaux, ou encore en rendant la découvrabilité de certaines œuvres culturelles quasi nulle. Devant le harnachement éhonté de notre attention, il devient nécessaire de raviver une histoire commune et collective. À ce titre, il faut rendre compte de l'importance des arts et de la culture dans nos sociétés en rendant visibles les destins croisés du travail et de l'art, en valorisant le travail de l'art.

### La créativité dans la société postindustrielle

Cette question du rôle de la culture dans nos sociétés s'est déjà posée, et ce, notamment au moment même où l'enseignement des arts intégrait l'établissement d'enseignement supérieur, dans la mouvance de la création de l'Université du Québec à Montréal. Auparavant enseignée à l'école des Beaux-Arts de Montréal, les disciplines artistiques ont été intégrées à l'université dans une aspiration profonde de partage de pouvoir décisionnel entre étudiants, professeurs et directions. Une grève a effectivement été déclenchée en mars 1966, peu avant la fermeture de l'École des Beaux-arts de Montréal et la fondation de l'UQAM, par les étudiants (Robillard, 1973, p. 34) afin de « poser publiquement et globalement la question de la formation artistique et de l'importance de l'art dans le développement social » (Lemerise, 1993, p. 293). Ceux-ci réclamaient une commission d'enquête pour réfléchir à la place que la société accorde aux créateurs. Celle-ci a été confiée à Marcel Rioux, un professeur en sociologie de l'Université de Montréal ayant une bonne réputation auprès des étudiants, de convictions socialistes et réputé pour ses études anthropologiques sur les micro-milieus. Le sociologue s'inspirera des réflexions de l'époque « du salut culturel par l'art, dans le sillage de l'école de Francfort, particulièrement de Marcuse<sup>12</sup>, qui

---

<sup>12</sup> Dans l'héritage de théories américaines des années 1950, Herbert Marcuse pose les fondements idéologiques d'une contestation radicale de la société industrielle avancée.

accordait à l'art une fonction émancipatrice » (Lemerise, 1993, p. 326). Rioux se distingue en mettant de l'avant que cette « mission de développement de la personne par l'art engage un projet de société et [en l'appliquant] à la société québécoise » (Couture et Lemerise, 1992, p. 92).

La Commission Rioux s'inscrivait dans le sillage des travaux de la Commission Parent (1963-1966), qui, par une importante réforme pédagogique, visait à rattraper des retards importants pour adapter le système d'éducation québécois aux besoins de la société industrialisée de l'époque. La Commission sur l'enseignement des arts (1966-1968) suggérait d'aller plus loin en exigeant du système d'éducation qu'il prépare les jeunes à vivre dans la société postindustrielle qui se mettait déjà en place. Marcel Rioux anticipait que cette nouvelle société allait nécessiter des personnes dont la créativité aurait été affinée par une éducation faisant une large place aux arts. Rioux est un des premiers sociologues au Québec à esquisser une telle vision de l'importance du travailleur culturel et de la créativité dans le secteur tertiaire de l'économie des sociétés occidentales. Pour le sociologue, seuls les arts peuvent lutter contre la matérialisation des sociétés industrielles et la domination des impératifs économiques et bureaucratiques de la société. Il faut ainsi que les arts aient une place plus grande dans les écoles, qu'ils soient accessibles à tous et à tous les niveaux scolaires. En ce sens, Marcel Rioux anticipera la place que prendra la créativité dans la société postindustrielle, mais sans se douter que dans l'idéologie néolibérale, et avec le développement des outils de l'image, de la communication et des réseaux sociaux, celle-ci prendrait une tout autre signification. Aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, la notion de création et les valeurs liées à l'art et à la culture sont de plus en plus détournées de leur sens à l'intérieur des différentes sphères professionnelles et commerciales<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> À titre d'exemple, j'ai pu voir durant la rédaction de cette thèse une affiche annonçant les services d'une entreprise qui représente bien ce glissement des valeurs de la compétence artistique vers d'autres sphères du travail. Cette affiche évoquait une « École des sciences de la créativité », proposant des formations pour élever la créativité dans les espaces de travail : « Résolution de problèmes complexes : trouvez des solutions créatives ; Le jeu sérieux au travail : mobilisez vos équipes ». Surnommée « Factry » — faisant écho à « factory » ou « usine », cette entreprise propose des formations dont le coût exorbitant révèle qu'elles ne s'adressent pas aux travailleurs d'usines. <https://www.factry.ca> (consulté le 4 octobre 2023).

Pourtant, dans nos sociétés actuelles, la culture est-elle réellement devenue, comme le souhaitait Marcel Rioux, « l'antidote aux effets déshumanisants de la technologie et de l'économie de consommation » (Corbo, 2006, p. 69) ? Si on prend seulement la place que la société accorde aux travailleurs culturels — sans soutien financier adéquat — il semblerait qu'on soit bien loin des attentes formulées par le sociologue. L'idée mise de l'avant dans le rapport Rioux des réformes de l'éducation afin de faire advenir un « homme polyvalent, coopérant et participant qui serait en même temps autonome et créateur » ne mène peut-être pas vers une vie « riche et plus libre », comme le voudrait l'auteur du rapport (Corbo, 2006, p. 42). Certains termes et concepts comme « autonome », « flexible » ou « libre » ont été récupérés et détournés dans le contexte du capitalisme cognitif. Un tel contexte semble davantage voué à façonner des individus entièrement dominés par les impératifs économiques de la société, concernés par leurs propres survies dans un contexte de précarité, plutôt que d'avoir l'espace et le temps pour s'engager dans un projet de société collectif. Dès lors, le contexte de remise en question du rôle de l'art dans la société mériterait certainement d'être ravivé aujourd'hui. En ce sens, l'UQAM demeure historiquement liée à une pensée réformatrice de la place de la culture dans la société dont il pourrait être souhaitable de s'inspirer.

À ce titre, rappelons un événement qui y a eu lieu à l'automne 1968. Hormis la production de rapports intermédiaires et la fuite d'informations ayant circulé dans les médias, les étudiants étaient toujours, deux ans après la première grève de l'école des Beaux-arts, en attente de la publication du Rapport Rioux et des réformes qui lui seraient associées. Ils se mettent donc à nouveau en grève. Les occupants estiment se rapprocher idéologiquement des tendances du Rapport Rioux, bien que celui-ci n'accorde pas, selon eux, suffisamment de place à la capacité des étudiants de prendre part activement à la définition des besoins d'enseignements et des cours, et exigent du gouvernement et de la direction que des mesures soient mises en place. Après une occupation de près de six semaines, les étudiants acceptent de réintégrer leurs locaux, mais à condition que leur soit accordée la possibilité de réaliser des « projets pilotes »<sup>14</sup>. Ces projets, qu'ils élaboreront en petits groupes

---

<sup>14</sup> Ces projets, prenant diverses formes, telles que le « travail avec des comités citoyens », l'« élaboration d'un environnement contestataire dans la rue et dans les usines », la « création d'une école de cinéma », l'« animation

d'étudiants, en dehors des cadres de cours réguliers, mais pour lesquels des crédits leur seront reconnus, seront une façon pour eux de se donner une voix dans le contenu du programme.

Parmi les projets proposés par les étudiants en design et communication de l'École des Beaux-Arts, l'un d'eux a particulièrement attiré mon attention. Ce projet visait à pallier le manque d'information fiable et la faible participation des citoyens à l'élaboration des décisions les concernant en élaborant et en mettant en œuvre une campagne d'information en équipe. L'objectif était de donner une visibilité à la Commission Rioux et de susciter un intérêt réel chez les personnes concernées (Robillard, 1973, p. 228). Ils demandèrent donc un permis d'affichage à travers toute l'école pour réaliser leur projet « surtout par le moyen de l'affiche », mais également à l'aide de « photos-romans, bandes-dessinées, films », etc. » (Robillard, 1973, p. 229). Pour ces étudiants, le « design [devrait] répondre aux vrais besoins de la société » (Robillard, 1973, p. 229) et être un outil critique permettant d'informer et d'engager une participation active. Ces expérimentations, visant à une organisation sociale différente, démocratique, refusant les rôles ou les places prédéterminées par le système social, témoignent d'un réel engagement que je souhaite raviver aujourd'hui. C'est dans cette même réflexivité sur le potentiel de l'art, du design graphique et plus particulièrement de l'affiche comme un véhicule d'engagement citoyen, que je me suis engagée dans mon projet de thèse en études et pratiques des arts. Ce questionnement sur le rôle de l'art et de la culture dans la société s'est posé dans les années soixante, non seulement au Québec, mais aussi un peu partout dans le monde, notamment à Besançon, en France.

---

culturelle (expositions, films, débats) », la création d'« affiches sensibilisant le public », la « décoration de vitrines de l'est de la ville », la « préparation d'une nouvelle école de design », le « travail théorique en séminaires avec des consultants (Fusion, Déclat, comités de citoyens) », la « peinture décloisonnée dans différents secteurs », la réalisation de « livres d'histoires pour enfants », l'« aménagement des terrains de la ville », etc., devaient permettre de rencontrer certains de leurs objectifs, comme « intéresser les gens à l'art, faire de la deuxième université une institution de participation plutôt qu'un organisme d'intégration à la société aliénante, sortir de l'individualisme, [remettre] en question [leur] statut, travailler collectivement, etc. » (Robillard, 1973, p. 225).

## Souvenir (oubli) de mai 68

Dans les années 1960 et 1970, au moment où l'ouvrier représentait le sujet de l'émancipation, les artistes et les intellectuels ont tenté d'abolir les frontières entre leur monde et celui des travailleurs industriels<sup>15</sup>. Ils ont ainsi cherché à prendre part au mouvement de libération des travailleurs et, par le fait même, à interroger le rôle de l'art dans la société. Une avenue explorée par les artistes a été de donner une voix, notamment par les moyens audiovisuels du cinéma, à des individus et à des groupes qui étaient sous-représentés<sup>16</sup>. Par exemple, à Besançon, en France, des intellectuels, des cinéastes et des techniciens audiovisuels ont incité les ouvriers de l'usine de textile Rhodiacéta à réaliser leurs propres films sur leurs conditions et leurs luttes. Ces expériences politico-cinématographiques ont été menées collectivement et sont connues sous le nom de groupe Medvedkine<sup>17</sup>, autour duquel gravitaient des cinéastes comme Chris Marker. L'intérêt particulier pour ces événements réside dans le fait qu'il y avait une volonté de penser la culture démocratiquement. En lien avec un centre culturel créé par des enseignants et des ouvriers habitant

---

<sup>15</sup> Bryan-Wilson, Julia (2009) *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley : University of California Press, 2009 ; Molsesworth, Helen (2003) *Work Ethic*, The Baltimore Museum of Art, The Pennsylvania State University Press.

<sup>16</sup> Bégin, Jean-Yves (1969) *Le groupe de recherches sociales de l'O.N.F.*, Séquences : la revue de cinéma, N° 59, p. 14-22 ; Bouchard, Vincent (2012) *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office National du Film*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires de Septentrion. Grant, Douglas (2016) *Cinéma Militant : Political Filmmaking and May 1968*, Columbia University Press ; Froger, Marion (2009) *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal ; MacKenzie, Scott (1996) « Société nouvelle : The Challenge for Change in the Alternative Public Sphere » *Revue canadienne d'Études cinématographiques*, Vol. 5, No. 2, Special Issue : Centenary of Cinema in Canada (Fall/automne 1996), p. 67-83 ; Waugh, Thomas, Brendan, Michael, Brendan Baker, Winton, Erza (2010) *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*, Montréal : McGill-Queen's University Press.

<sup>17</sup> Benoiel, Bernard (2002) « Groupes Medvedkine », *L'image, le monde*, n° 3, 2002 ; Binetruy, Georges (2000) « Nous avons créé un lien... », *Images Documentaires*, N°37/38, p. 43-46 ; Cèbe, Pol (1970) « Le groupe Medvedkine », *Cinéma 151* (décembre 1970), p. 94 ; Foltz, Colin (2001) *L'expérience des groupes Medvedkine (Slon 1967-1974). Histoire d'une aventure cinématographique révolutionnaire* (mémoire de maîtrise inédit). Université Paris I Panthéon Sorbonne ; Froger, Marion (2006) « De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine » *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinéma : Journal of Film Studies*, vol. 17, no 1, 2006, p. 118-143 ; Muel, Bruno (2000) « Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Images Documentaires* n°37/38, p. 15-35 ; Philippe, Anne (1971) « Medvedkine, tu connais ? Interview avec Slon et Chris Marker », *Le monde*, 2 décembre 1971, p. 17 ; Traforetti, Henri (2000) « Des images-souvenir », *Images Documentaires* n°37/38, p. 37-42 ; Vigna, Xavier (2006) « Les groupes Medvedkine, Besançon et Sochaux » *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, p. 99.

un quartier adjacent à l'usine Rhodiacéta, le Centre culturel de Palente les Orchamps (CCPPO), des affiches, des tracs, des films étaient créés par les individus, les travailleurs, comme des moyens de porter un regard et une réflexion sur la société et de prendre la parole publiquement.

Pourtant, aujourd'hui, la mémoire autour de cette période de la fin des années soixante semble plutôt associée à une utopie générationnelle ou à une révolte passagère. Dans le livre *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Kristin Ross (2010, p. 16) s'interroge sur les raisons pour lesquelles on a pu arriver à un consensus aujourd'hui selon lequel le souvenir de mai 68 « n'est plus perçu que comme une sympathique « révolte de jeunes » aux accents poétiques ou comme une « mutation du style de vie » :

Comment un mouvement de masse qui cherchait avant tout à contester la confiscation de la politique par des experts, autrement dit à mettre en cause l'idée de sphères de compétences « naturelles » (particulièrement dans le domaine de la politique), a-t-il pu être réduit, au cours des années suivantes, à une simple « connaissance » de mai 68 sur laquelle une génération entière de spécialistes ou d'autorités autoproclamés a pu assoir leur expertise ? Ce mouvement a balayé les catégories et les définitions sociales, réalisé des alliances et des rencontres imprévisibles entre secteurs sociaux et personnes d'origine hétérogène (Ross, 2010, p. 16).

Elle suggère que la réponse se trouve dans les formes narratives adoptées par l'histoire officielle, qui, le plus souvent, enserrant étroitement l'événement, une première stratégie de « réduction temporelle qui consiste à interpréter littéralement l'expression « mai 68 » comme ce qui s'est produit pendant le mois de mai 1968, abrégeant ainsi considérablement la chronologie des événements » (Ross, 2010, p. 19). Ensuite, selon elle, le mouvement de mai aurait subi deux confiscations<sup>18</sup> : la version biographique et la version sociologique. La première suggère que le mouvement de masse a été réduit à quelques-uns de ses soi-disant leaders, porte-paroles ou représentants. Ainsi circonscrite, toute la révolte collective est désamorcée, et donc réduite à l'angoisse existentielle de destinées individuelles (pensons à celle, surmédiatisée, de Daniel Cohn-

---

<sup>18</sup> Pour une troisième récupération du mouvement, voir Ferry, Luc, Renault, Alain (1988) *La pensée 68*, Paris : Éditions Gallimard. Dans ce livre, les auteurs affirment que la philosophie contemporaine (Foucault, Derrida, Bourdieu, Lacan) a échoué en raison de l'anti-humanisme qu'elle a adopté en s'inspirant des événements de mai 1968.

Bendit). Elle se trouve ainsi réduite à un petit nombre de « personnalités » auxquelles les médias offrent d'innombrables occasions de réinventer leurs motivations d'origine. La deuxième confiscation viendrait du fait que « peu enclins, voire embarrassés à l'idée d'affronter les difficultés spécifiques que pose une culture militante encore récente dans un climat devenu économiquement libéral, [...] les historiens ont renoncé à leurs responsabilités et abandonné cet événement, plus qu'aucun autre, à toutes les manipulations médiatiques et politiques. Cette abdication a créé un vide interprétatif que d'autres, sociologues et gauchistes réformés, se sont empressés de combler » (Ross, 2010, p. 14).

C'est pour redonner une valeur à « l'idée de force », selon Ross (2010, p. 19), « de mai 68 [qui] résidait dans l'union de la contestation intellectuelle et de la lutte des travailleurs », d'un « refus massif de la part de milliers, voire de millions de personnes de continuer à concevoir le social de manière traditionnelle, c'est-à-dire comme un ensemble de catégories séparées et étroites » que doit être entreprise l'écriture de « l'histoire de ce refus, de sa mise en mémoire et de son oubli ». Or, cette histoire exigerait « une forme différente, un autre type de récit qui, comme le mouvement lui-même, serait à la fois en deçà et au-delà de la sociologie, qui s'efforcerait de reprendre la critique philosophique des écrivains et des activistes qui avaient nourri, au cours des années 1968, un effort constant pour comprendre ce qui rendait la politique possible pour penser l'action historique. » Selon Ross, cette dimension de mai 68 reste méconnue et trop peu diffusée, bien que des avancées de la recherche ont eu lieu au cours des dernières années, comme des études historiques portant sur des séquences historiques longues et s'étendant à des contextes au niveau mondial<sup>19</sup> ou des auteurs et cinéastes qui ont recours à l'enquête policière pour appréhender les années 1960<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Zancarini-Fournel, Michelle (2016) *Les luttes et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris : La Découverte ; Zancarini-Fournel, Michelle, Artières, Philippe (2008) *68, une histoire collective, 1962-1981*, Paris : La Découverte ; Zancarini-Fournel, Michelle ; Dreyfus-Armand, Geneviève ; Frank, Robert ; Lévy Marie-Françoise (2000) *Les Années 68 : le temps de la contestation*, Complexe/IHTP ; Sirinelli, Jean-François (2008) *Mai 68 : L'événement Janus*, Fayard.

<sup>20</sup> Hervé Le Roux a réalisé un documentaire en 1995 portant sur le film *la Reprise du travail aux usines Wonders* dans lequel une femme refuse de rentrer dans l'usine suite à la reprise du travail décidée après une période de grève durant mai 68. Le film de Le Roux dépeint les efforts du cinéaste pour localiser cette femme, ravivant ainsi les souvenirs des

Dans le même ordre d'idées, mon engagement, entre 2015 et 2019, dans une recherche et une enquête de terrain autour du site industriel de la Rhodiacéta, à Besançon, en France, puis dans la rédaction de cette thèse, vise à revisiter une période où l'art agissait en tant que catalyseur de débats culturels et cherche à valoriser une histoire collective sur le travail qui semble menacée d'effacement. En amorçant au départ une investigation sur les groupes Medvedkine, mes recherches se sont petit à petit étendues aux divers fonds d'archives liés au site industriel des Prés de Vaux de Besançon. Le présent texte est en quelque sorte un tissage réalisé à partir de la matière première découverte dans les archives industrielles de ce site, et se présente comme une réflexion sur les mutations récentes du monde du travail, visant ainsi à renouveler les appels à la mobilisation des luttes ouvrières dans le contexte des nouvelles modalités du travail.

### Mémoires à tisser

En novembre 2018, s'achevaient sur le site industriel des Prés de Vaux de Besançon, la plus grosse partie de la démolition et de « l'évacuation de 25 000 m<sup>2</sup> de matériaux concassés »<sup>21</sup> des vestiges de l'ancienne usine Rhodiacéta (Fig. 0.4). Le 16 novembre 2018, le président de la République française, Emmanuel Macron, prononçait un discours (Annexe A) à Besançon pour souligner la modernisation du musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon et faire l'annonce d'une nouvelle politique culturelle. La synchronicité entre le démantèlement d'une usine à l'abandon depuis le début des années 1980 et l'annonce d'une nouvelle politique culturelle dans le cadre de la modernisation d'une institution culturelle par le président français n'est pas fortuite. Elle marque le passage d'une économie basée sur la capitalisation des biens matériels (capitalisme industriel) vers une économie basée sur la circulation de l'information (capitalisme cognitif)<sup>22</sup>.

---

protagonistes qu'il rencontre. Le Roux, Hervé (1996) *Reprise. Un voyage au cœur de la classe ouvrière*, Éditions Montparnasse.

<sup>21</sup> « La Rhodia sur deux fronts », Besançon votre ville, février/mars 2018, p. 13.

<sup>22</sup> Dans ce régime, qui viendrait remplacer les phases du capitalisme marchand (XV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle) et du capitalisme industriel (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle), une place importante est accordée à la recherche, au progrès technique, à l'éducation et à la circulation de l'information. Les marchandises renfermeraient davantage de savoirs qu'auparavant, s'étendant au-delà du secteur des technologies. On peut penser, par exemple, à une des activités humaines les plus anciennes, comme le secteur de l'agriculture (recherche en laboratoire, savoir-faire agronomiques de terrain, labellisation, techniques de marketing). L'objet de l'accumulation serait principalement constitué par la connaissance (Moulier-

Depuis la fin des années 1970, on a pu voir le déclin de la production manufacturière, alors que de nombreuses fabriques se sont relocalisées dans des pays où les coûts de production étaient moins élevés, tandis que les arts et la culture ont pris une place croissante avec la démocratisation et l'accessibilité aux outils médiatiques. En effet, la rénovation du musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon et l'aménagement de l'ancienne friche industrielle Rhodiacéta en un « grand parc postindustriel écologique et culturel »<sup>23</sup> s'inscrivent dans une mouvance liée à la réorientation économique de Besançon. Celle-ci a été entreprise en octobre 2015, au moment où j'entamais mes recherches en lien avec ce site industriel.

On peut toutefois s'interroger à savoir si l'oblitération du paysage — le démantèlement de l'ancienne usine — ne mènera pas à occulter certains événements du passé, ou du moins, à en atténuer le souvenir. C'est ce que suggère le discours présidentiel d'Emmanuel Macron prononcé à Besançon, dans lequel il prône l'accessibilité à l'art et à la culture pour tous, mais omet

---

Boutang, 2007, p. 58-59). La survalueur ou plus-value (soit la valeur additionnelle rapportée par un investissement en capital), n'est plus essentiellement le résultat d'une dépense de force humaine de travail, mais est désormais obtenue par le savoir vivant non réductible à des machines. Par exemple, une chaussure se vend aujourd'hui une centaine de dollars, bien que son coût de fabrication matériel ne soit que de quelques dollars. Yann Moulier-Boutang (2007, p. 58-59) explique que « l'essentiel de la valeur d'échange ou de la valeur marchande tient à la valeur de la marque qui est immatérielle ou intangible [...]. En termes de travail cristallisé, la marque est le résultat non seulement du temps de travail des designers, mais aussi des stylistes, des avocats, des cabinets de protection intellectuelle ». À la base de l'économie politique et de sa critique, on retrouve la rareté des ressources matérielles qui, par leur pénurie, deviennent l'objet d'une lutte pour leurs appropriations par les classes sociales. L'hypothèse du capitalisme cognitif voudrait que la valeur-savoir soit en train de remplacer la valeur-travail traditionnellement mesurée par le temps de travail. Comme le souligne Razmig Keucheyan (2017, p. 226-230) des doutes sont soulevés par les économistes par rapport à cette hypothèse. Tout d'abord, parce que les connaissances des travailleurs ont toujours été mobilisées dans la production des marchandises, même si la dimension cognitive a varié selon les métiers plus ou moins qualifiés et selon les époques. Il n'y aurait donc pas de véritable transition de la valeur-travail à la valeur-savoir parce que la deuxième est déjà contenue dans la première. Puis, d'autres réticences sont soulevées par le fait que cette analyse se limite aux pays développés et occidentaux. À l'échelle planétaire, des formes d'exploitations traditionnelles prévalent (Chine, Inde, Brésil, etc.), qui exercent une pression à la baisse sur les conditions de travail des pays du nord. Depuis le tournant néolibéral de la fin des années 1970, cette baisse de profit amène une tendance de flexibilisation du marché du travail et des réformes (régimes de retraites, allocations, filet social de sécurité) qui tendent à ramener à des formes de capitalisme préindustriel, même dans les pays occidentaux. Toutefois, les nouvelles formes d'oppressions et d'aliénation doivent conduire à réviser notre conception de la nature des classes dominées dans le capitalisme contemporain.

<sup>23</sup> <https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux> (consulté le 9 décembre 2019).

étonnamment de faire référence au passé militant de cette ville. De nombreuses initiatives y ont eu lieu afin de penser la culture démocratiquement, comme les expérimentations politico-cinématographiques du groupe Medvedkine en 1968, mais aussi une importante grève et une occupation de l'usine des montres Lip. Des affiches, des tracts et des films étaient créés par les individus, les travailleurs, comme des moyens de porter un regard et une réflexion sur la société et de prendre la parole publiquement.

De la même manière que les vestiges de l'ancienne usine Rhodiacéta ont été évacués du site, les débris rejoignant « une décharge dédiée à Drambon dans la banlieue de Dijon »<sup>24</sup>, les initiatives culturelles faites par les ouvriers en 1967 ont été esquivées du discours présidentiel prononcé à Besançon. La présidente du Département du Doubs, Christine Bouquin, prenant la parole avant le président lors de cette même inauguration du musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, lui rappellera par ailleurs l'importance du réseau associatif et les valeurs de fraternité de la région en évoquant brièvement « l'aventure des montres Lip, pas inconnue au président de la République »<sup>25</sup>. Similairement à la grève et à l'occupation de la Rhodiacéta, les événements autour de cette usine de montres de Besançon ont suscité une importante production journalistique et cinématographique au moment de leur déroulement. « L'affaire Lip » est reconnue comme étant une importante grève et une occupation d'usine, parce que celle-ci a eu lieu après les événements de mai 68, entre 1973 et 1976, et qu'elle a été la première tentative d'autogestion, les ouvriers travaillant à leur propre compte, et s'organisant pour produire et vendre eux-mêmes leur production.

Si aucune mention n'est faite par le président français de cette première tentative d'autogestion par les ouvriers de l'usine Lip, ou encore des grèves et des initiatives culturelles des ouvriers de la

---

<sup>24</sup> « La Rhodia sur deux fronts », Besançon votre ville, février/mars 2018, p. 13.

<sup>25</sup> Propos tirés du discours de Christine Bouquin prononcé à Besançon le 16 novembre 2018. [https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7\\_1oz\\_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44](https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7_1oz_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44) (consulté le 16 novembre 2018).

Rhodiacéta, qui préfigure les événements de mai 68, c'est notamment parce que, comme le souligne Trevor Stark dans un essai (2012) sur le potentiel des films militants des groupes Medvedkine réalisés à Besançon à la fin des années 1960, la liquidation de l'héritage de mai 68 a déjà été amorcée par ses prédécesseurs. Par exemple, lors de sa campagne présidentielle en 2007, Nicolas Sarkozy se positionnait « contre l'héritage de mai 1968, contre le refus de toute autorité » (Besançon, 13 mars 2007) et promettait de « liquider l'héritage de mai 1968 » (Montpellier, 3 mai 2007), de « tourner la page de mai 1968 une bonne fois pour toutes », de « rompre avec les idées de mai 1968 » (Bercy, 29 avril 2007)<sup>26</sup>. Quelques années plus tard, si on se fie au discours de Macron, il semblerait que l'héritage de mai 68 soit en effet oublié, à un point tel où il n'importe plus d'en faire mention.

Dans le contexte néolibéral actuel, il semble en effet que le sens de collectivité et de communauté qui a été mis de l'avant durant les événements de mai 68 soit de plus en plus menacé. L'accès universel à l'art et à la culture souhaitée par Marker et de nombreux intellectuels comme un moyen d'action sociale ou comme une façon de prendre part activement à la société a-t-elle eu les effets escomptés ? Les changements majeurs qui ont eu lieu dans les technologies et l'organisation du travail ont-ils permis de donner une voix et des moyens d'engagement social et politique aux individus ? Bien que des politiques et des développements technologiques aient favorisé une démocratisation culturelle depuis les années 1960, cette plus grande accessibilité aux moyens de production et de diffusion des images semble s'être davantage orientée vers une marchandisation de l'art et de la culture sous forme de divertissement. La numérisation omniprésente de l'ensemble de nos activités et la désactivation des grands récits collectifs n'ont-elles pas déstabilisé notre relation à l'histoire tout en neutralisant nos espaces de parole ?

---

<sup>26</sup>Louis-Jean Calvet, Véronis, *Les mots de Nicolas Sarkozy*, Paris : Éditions Seuil, 2008, p. 150-152.

Avec la délocalisation des fabriques industrielles<sup>27</sup> dans les sociétés occidentales, les images du travail, désormais désuètes, sont entrées à l'intérieur d'institutions muséales et culturelles. Traditionnellement, le travail effectué dans l'usine n'était pas montré à l'extérieur des murs de celle-ci et, lorsque des images du travail étaient enregistrées, elles faisaient l'objet d'un contrôle, leur usage servant généralement les dirigeants plutôt que les ouvriers.<sup>28</sup> La captation et la diffusion des images du travail servent habituellement des motifs précis, comme l'amélioration de la productivité, la promotion des activités auprès des actionnaires, le développement de moyens et de conditions de travail plus sécuritaires, la formation des employés, etc. Les images captées dans les milieux de travail peuvent ainsi être associées à la caméra de surveillance, dont la principale fonction est de protéger, de maintenir et de favoriser la production liée à la propriété privée.

Le premier film de l'histoire du cinéma, ou du moins, ce qui est souvent considéré comme tel, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), représente les travailleurs au moment où ils franchissent le portail de sortie de leur lieu de travail, une usine de production de matériel photographique à Lyon. Comme le fait remarquer le cinéaste Harun Farocki, qui a lui-même reconstitué en 1995 une vidéo intitulée *Workers Leaving the Factory*<sup>29</sup>, ce portail d'entrée de la fabrique marque la frontière

---

<sup>27</sup> La filature Rhodiacéta de Besançon a fermé définitivement en 1982, tandis que le groupe Rhône-Poulenc, propriétaire de l'usine, a recentré les activités de ses autres établissements ailleurs au pays sur la pharmacie, suite à la crise de l'industrie du textile en France, avant de disparaître complètement en 1998.

<sup>28</sup> Par exemple, dans une entrevue portant sur le film *Tout va bien* (1972), Jean-Luc Godard évoque que 80 % de l'activité productive de la France n'est pas visible parce qu'il est interdit de filmer dans les fabriques, les musées et les aéroports : « Parce qu'on vit sous le régime de la propriété privée. Je n'ai pas le droit d'aller dans les entreprises dites d'état : je n'ai pas le droit de filmer dans le métro ; je n'ai pas le droit de filmer dans un musée ; je n'ai pas le droit de filmer dans une usine ; je n'ai pas le droit de filmer Orly. Je n'ai le droit de filmer dans quasiment aucun des endroits qui représentent le 80 % de l'activité productrice des Français. [...] L'exploiteur ne raconte jamais à l'exploité comment il l'exploite. » Cette entrevue est citée dans le texte *Is a Museum a Factory ?*, dans lequel l'artiste Hito Steyerl effectue un rapprochement entre la disparition de l'usine postfordiste dans les sociétés occidentales et la prolifération et le développement des musées (<http://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/>, consulté le 26 septembre 2017).

<sup>29</sup> Pour cette vidéo, le cinéaste a utilisé des extraits de films de diverses époques où on voit les travailleurs sortir des usines, de manière à évoquer une certaine invisibilisation du travail amenée par le développement de l'industrie cinématographique. Afin de redonner une visibilité au travail humain, ce dernier a réalisé le projet *Labor in a Single Shot* avec sa partenaire Antje Ehmann. Ceux-ci ont organisé 13 ateliers vidéos dans différentes villes dans le monde avec les institutions locales, dans lesquels ils invitaient des participants à apprendre les principes de base du cinéma direct. Les participants devaient ensuite représenter le travail dans des scènes de une ou deux minutes, présentées sans

entre le privé et le public : « The factory gate forms the boundary between the protected production sphere and public space; there, just at the interface, is exactly the right spot to transform an economic struggle into a political one »<sup>30</sup>. Plusieurs images diffusées dans les médias lors de grèves représentent en effet cette zone limite, à la fois intérieure et extérieure à l'espace de travail, qui, dans le contexte d'occupations, se peuple d'une foule mêlant manifestants, policiers, patrons et population, où les questions de production ne se négocient plus dans la sphère de la propriété privée, mais deviennent matière politique. Dans le cas de l'usine Rhodiacéta, les images ont été utilisées par les ouvriers tantôt pour revendiquer de meilleures conditions de travail, tantôt pour tenter d'empêcher la fermeture de leur usine.

Cependant, alors que les artefacts visuels sont constitués sous forme d'archives aujourd'hui, la charge politique qui y est associée semble se perdre. Présentées en lot sur un support numérique, elles peuvent prendre un caractère de spectacle en donnant l'impression d'un accès au passé, sans que celle-ci soit réellement problématisée. Dans un même ordre d'idées, l'actuelle numérisation des archives peut donner l'impression de rendre celles-ci plus accessibles, mais amène aussi le risque d'une perte de sens, puisqu'elles se présentent généralement dans un fouillis indifférencié de fichiers numériques privés de contextualisation. Les institutions muséales et archivistiques, qui nécessitent un certain savoir-faire et des protocoles de consultation, amènent également à se questionner sur l'accessibilité réelle de ces archives.

L'artiste et critique Allan Sekula (1983, p. 193-202) argumente que les questions posées à une archive photographique déterminent le sens de son contenu. Malgré l'impression de réalité qu'elles procurent, les photographies sont en elles-mêmes incomplètes et fragmentées, leurs sens sont déterminés par leurs dispositions, leurs légendes, les textes qui les accompagnent, leurs sites et

---

montage, tels les premiers films du cinéma. On peut consulter environ 400 portraits contemporains du travail sur la plateforme web : <https://www.labour-in-a-single-shot.net> (consulté le 25 avril 2025).

<sup>30</sup> Farocki, Harun "Workers Leaving the Factory" (Faasch-Ibrahim, trad.), *Sense of cinema*, p. 4. [http://archive.senseofcinema.com/contents/02/21/farocki\\_workers.html](http://archive.senseofcinema.com/contents/02/21/farocki_workers.html), consulté le 25 novembre 2016 (originellement publié dans *NachDruck/Imprint Berlin: Verlag Vorwerk, New York : Lukas & Sternberg, 2001*).

leurs modes de présentation. Ainsi, la collecte et l'organisation d'artefacts dans une institution ne sont pas neutres, tout comme la façon dont ils sont présentés au public, sous la forme d'un essai ou d'une exposition. Plusieurs publications réalisées suite à la tenue de colloques et de séminaires témoignent du foisonnement de recherches pluridisciplinaires sur les représentations du travail, que ce soit dans le cadre de l'acquisition et de la numérisation d'un fonds d'archives par une institution<sup>31</sup>, dans le cadre de réflexions sur le film en tant qu'outil de travail en recherche en sciences humaines<sup>32</sup>, dans une perspective plus large lors d'un colloque sur le thème du travail<sup>33</sup>, dans le cadre d'un séminaire<sup>34</sup> ou encore à l'occasion d'une exposition ayant occasionné une conférence<sup>35</sup>. Au-delà de ces études sociologiques et historiques, les autrices Valerie Mainz et Griselda Pollock (2000) soulignent la nécessité d'un éventail d'analyses historiques allant au-delà du traitement historique habituel du thème de la représentation du travail, qui tend généralement à des analyses de compilations d'images basées sur des écoles nationales, des tendances stylistiques

---

<sup>31</sup> Dancer-Mourès, Martine, Méaux, Danièle (dir.) (2014) *Les photographes et la commande industrielle, autour des éditions Paul-Martial*, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole. La publication s'appuie sur le colloque « Les photographes et la commande industrielle en Europe au XX<sup>e</sup> siècle » (2013) organisé par le Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole et le Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression contemporaine CIEREC (Université Jean Monnet de Saint-Étienne).

<sup>32</sup> Eyraud, Corinne, Lambert, Guy (dir.) 2009 *Filmer le travail. Films et travail*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence. La publication s'appuie sur le colloque « Filmer le travail » qui s'est tenu à l'Université de Provence (2007), organisé par trois laboratoires de recherche du CNRS (Centre national de la recherche scientifique) : le LESA (Laboratoire d'études en sciences des arts), le LAMES (Laboratoire méditerranéen de sociologie) et le LEST (Laboratoire d'économie et de sociologie du travail).

<sup>33</sup> Marcilloux, Patrice (dir.) (2005) *Le travail en représentations*, Nancy : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques (CHTS). L'ouvrage a été publié dans le cadre du 127<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques (2002) sur le thème du travail et des hommes. Une importante section était réservée aux représentations du travail (les images, dire et chanter le travail).

<sup>34</sup> Peroni, Michel, Roux, Jacques (1996) *Le travail photographié*, Paris : CNRS Éditions, Publications de l'université de Saint-Étienne. L'ouvrage s'appuie sur le séminaire « Le travail photographié » qui s'est tenu à l'université Saint-Étienne dans les années 1989-1991.

<sup>35</sup> Mainz, Valerie et Pollock, Griselda (dir.) (2000) *Work and the Image, Volume One, Work Craft and Labour: Visual Representations in Changing Histories*, Ashgate Publishing Company; Mainz, Valerie, Pollock, Griselda (dir.) (2000) *Work and the Image, Volume Two, Work in Modern Times: Visual Mediations and Social Processes*, Ashgate Publishing Company. La publication de ces ouvrages trouve son origine dans le projet d'exposition *Women at Work, Men in Labour : Work and Image in the French Revolution* présenté en 1998 à la Galerie d'art de l'Université de Leeds. Cette exposition visait à examiner comment les représentations du travail (peintures, imprimés, documents) ont été détournées par le genre durant la Révolution française.

ou des types d'activités représentées. Elles soulignent qu'un point de vue postmoderne et un recul par rapport aux enjeux contemporains du travail permettent d'envisager aujourd'hui des réalignements entre les disciplines et ainsi d'appréhender le travail dans ses relations complexes entre les structures sociales et les individus.

Lorsque je me suis rendue à Besançon la première fois, un ancien ouvrier de l'usine, ainsi que des artistes qui se sont intéressés à l'histoire industrielle à partir des vestiges de l'usine, m'ont partagé une grande quantité d'images numérisées sur des clés USB. Cette abondance d'images du travail ouvrier m'a intriguée, notamment parce qu'il était souvent interdit de filmer dans les usines, et parce que ces images circulaient entre les mains à la fois d'anciens ouvriers de l'usine et de travailleurs culturels de ma génération. J'ai donc petit à petit retracé l'origine de ces images, en fouillant dans les institutions chargées de les conserver, mais aussi en retrouvant et en discutant avec ceux et celles qui les avaient captées, utilisées ou conservées. Durant ce processus d'enquête de terrain, il m'a semblé qu'il y avait un aspect étonnant et vivant aux archives consultées sur l'histoire ouvrière de l'usine Rhodiacéta. La grande quantité d'artefacts et leurs natures les rendaient difficilement classables numériquement par les institutions, mais forçaient également un mode de découverte plus lent, au gré des rencontres humaines avec les « acteurs » de cette histoire, offrant un contraste avec la vitesse de circulation de l'information numérique actuelle. Au fil de mes recherches, j'ai peu à peu découvert qu'étaient conservés des documents audiovisuels autour de ce site industriel sur une longue période. Je me suis interrogée sur la forme que pourrait prendre ma réflexion, avec l'intuition que mon point de vue de travailleuse culturelle pourrait en quelque sorte permettre de réactiver une remise en question des conditions de travail contemporaines, à partir de fragments de cette histoire.

Si on se fie à Jean-François Lyotard, le problème de la gauche des années 1960, qui a permis de rompre avec les idées de mai 68, est celui du besoin de croire en un récit majeur, le « grand récit marxiste », alors que celui-ci « ne pouvait acquérir la prédominance qui fut la sienne qu'à condition que ses propres destinataires, les travailleurs, qui étaient aussi les héros, fussent interdits de narration ». En d'autres termes, ce serait en quelque sorte une réappropriation du discours, de

l'histoire, des histoires, qui serait responsable d'une certaine rupture avec l'héritage de la génération passée. Dans *Instructions païennes*, Lyotard (1977, p. 10) propose une critique de tout assujettissement à un récit se déclarant universel en invitant les individus à une reprise en main de leur pouvoir de création par la propagation d'une multitude de petites histoires qui viendraient subvertir le grand récit instituant. Il invite celui qui est placé sous la dépendance d'un récit à la « riposte », c'est-à-dire à inventer un déplacement : « la permutation des rôles de narrateur et de narré. »

À Besançon, j'ai rencontré d'anciens ouvriers de l'usine Rhodiacéta, qui se sont engagés dans la conservation, la numérisation et la diffusion des archives liées à leur propre histoire. Ceux-ci avaient côtoyé Chris Marker et d'autres intellectuels qui avaient cherché à l'époque à leur donner les moyens, par l'audiovisuel, de prendre la parole. Cet engagement des anciens ouvriers dans leurs histoires, mais aussi celui des travailleurs culturels qui ont gravité autour des vestiges industriels avant leur démolition, amène, à mon avis, une particularité aux archives, qui ne se laissent pas réduire à une voix unique. Pour ma part, j'ai souhaité, sans vouloir parler pour les ouvriers ou encore les faire parler, réaliser ce travail pour créer un pont avec une génération passée. Ayant l'intuition que mon point de vue de travailleuse culturelle sur ces archives pourrait en quelque sorte permettre de réactiver une remise en question des conditions de travail contemporaines, et ainsi redonner une charge politique à ce matériel iconographique, j'ai commencé à explorer comment l'ensemble d'artefacts documentaires autour de l'usine Rhodiacéta résonne en quelque sorte avec les modalités du travail aujourd'hui.

Dans les diverses politiques culturelles déployées par les instances gouvernementales, et en écoutant certains discours de politiciens sur la culture et l'art, il semble qu'il y ait une incompréhension de la réalité des artistes et des travailleurs culturels. À ce titre, le discours prononcé par Emmanuel Macron à Besançon en 2018 au moment de l'inauguration du Musée des Beaux-Arts est particulièrement révélateur. Celui-ci éradique non seulement l'héritage de mai 68, mais semble également reconduire une idée romantique de l'art et utiliser idéologiquement l'activité artistique comme modèle pour l'économie néolibérale. En guise de riposte, je propose

une narration à partir d'une multitude de petites histoires racontées à partir d'artefacts documentaires liés au site des Prés de Vaux. Les différents chapitres de la thèse prennent comme amorce un passage du discours d'Emmanuel Macron à Besançon, afin d'ouvrir à une réflexion sur le rôle de l'art et de la culture dans la société aujourd'hui.

### Du design à l'histoire

J'ai par ailleurs souhaité interroger le statut des travailleurs culturels actuels et leur rôle dans la société en prenant comme point d'origine ma propre expérience d'artiste, mais également de designer graphique (Fig. 0.5)<sup>36</sup>. La forme de l'essai allait de soi, permettant à la réflexion d'émerger dans le processus même de l'écriture. Cette forme est d'autant plus adéquate parce qu'elle permet de prendre en compte mon point de vue d'énonciatrice, tout en maintenant une distance critique par l'appui de références croisées en philosophie, en histoire, en sociologie ou en anthropologie. Le design graphique comme discipline se trouve lui-même à la croisée des différents domaines d'activités liés à la fabrication des images : le graphisme de l'imprimé, les chaînes de télévision, le cinéma et les vidéo-clips, les médias interactifs, la photographie, les arts visuels, les arts de la scène, les jeux vidéos, etc. (Lantenois, 2013, p. 64). Il est d'autant plus pertinent d'interroger son développement pour la discipline des arts visuels, notamment parce que le design graphique prend de plus en plus d'importance dans le milieu de l'art, notamment dans la publicité et les catalogues, mais également dans les mises en espace d'exposition et dans les œuvres elles-mêmes.

On réduit souvent, à tort, le graphisme à une forme d'art commercial. Certes, l'exercice du travail de design graphique s'effectue sous forme de commande. Il est vrai que, bien que comportant une grande part de création, ce travail n'est souvent pas réalisé à compte d'auteur. Pourtant, le média du design graphique, tel que je me le réapproprie dans ma pratique artistique, a le potentiel d'être

---

<sup>36</sup> Depuis presque vingt ans, je conçois des affiches servant à la promotion publicitaire de films documentaires ou de fiction au niveau national et à l'international en Europe et aux États-Unis. Le corpus d'affiches que j'ai créé comprend notamment les films suivants : *Incendies*, *C.R.A.Z.Y.*, *La vie d'Adèle*, *Genèse*, etc. Celles-ci peuvent être consultées sur mon site Internet à l'adresse <http://www.karinesavard.com> (consulté le 25 novembre 2019).

réfléchi et expérimenté en tant que forme autonome pour exprimer une réflexion, un propos, une sensibilité, au même titre que des formes plus traditionnelles d'art. D'autant plus que, depuis que l'enseignement de l'art s'effectue en milieu universitaire, la dimension de la recherche prend une part plus importante. Le design, permettant la circulation des fictions et la divulgation des données des différents champs du savoir, en rapport avec les contextes socio-économiques, constitue ainsi un média fertile pour matérialiser une pratique engagée. Cette « surface de communication entre les arts » est mise en avant par Jacques Rancière (2003, p. 119), pour qui les innovations techniques et la pratique du design redéfinissent « la place des activités de l'art dans l'ensemble des pratiques qui configurent le monde sensible partagé » (p. 105) :

Cette communauté principielle du signe et de la forme, de la forme de l'art et de la forme de l'objet usuel, que concrétise le graphisme des années 1900, peut nous conduire à réévaluer les paradigmes dominants de l'autonomie moderniste de l'art et du rapport entre les formes de l'art et celles de la vie. (Rancière, 2003, p. 117).

Depuis plusieurs décennies, les artistes ont interrogé les différentes disciplines traditionnelles des arts qui ne sont plus aujourd'hui cloisonnées dans des catégories liées aux médiums de l'art, tels que la peinture, la sculpture, etc. Comme le rappelle Rancière (2003, p. 118), la modernité artistique idéale a été sabotée par Kandinsky et Malevitch, pour ensuite être transformée par les dadaïstes et les futuristes qui y ont inséré des fragments usuels de la vie quotidienne. La pureté du plan pictural a subi, avec le pop art, la pression des langages publicitaires et propagandistes, ainsi, qu'avec l'art conceptuel, l'influence de la photographie, de la publicité et des techniques bureaucratiques. Le nouvel « espace partagé » a été rendu possible par le développement des techniques de l'image et de l'impression, qui mélangent les lettres et les formes (renouveau de la typographie, nouvelles techniques de gravure, développement de l'art de l'affiche) :

La révolution esthétique moderne a opéré une rupture par rapport à ce double principe : elle est l'abolition du parallélisme qui alignait les hiérarchies de l'art sur les hiérarchies sociales, l'affirmation qu'il n'y a pas de sujets nobles ou bas, que tout est sujet de l'art. La surface du graphisme, c'est trois choses : premièrement, le plan d'égalité sur lequel toute chose se prête à l'art ; deuxièmement, la surface de conversion où les mots, les formes et les choses échangent leurs rôles ; troisièmement, la surface d'équivalence où l'écriture symbolique des formes se prête aux manifestations de l'art pur comme aux schématisations de l'art utilitaire (Rancière, 2003, p. 120-121).

Contrairement à une conception du design graphique qui l'assimilerait à la surface et à l'esthétique des objets, une portée réflexive peut être attribuée à cette discipline en situant celle-ci au centre des relations entre les individus. Les designers, qui conçoivent des objets fonctionnels destinés la lecture des informations dans les espaces du quotidien, élaborent les conditions nécessaires aux échanges et à la circulation des biens et des connaissances. En ce sens, la structure profonde du design moderne repose sur une mise en relation (Potter, 2018 [1969], p. 9). De la sorte, dans mon expérience professionnelle, j'ai remarqué que plusieurs facteurs et plusieurs individus interviennent durant le processus de conception d'une affiche de film : la sensibilité et la subjectivité du designer ; le but initial du cinéaste ; la circulation future du film dans l'espace commun ; le public visé ; la spécificité des médias de diffusion ; le budget alloué ; les techniques, les logiciels et les professionnels (imprimeur, programmeur) qui agissent sur la forme, etc. Ainsi, on pourrait dire que les affiches de film, comme toutes productions graphiques, sont le résultat — à l'aide d'images, de textes et d'artifices graphiques (couleurs, formes, dispositions spatiales) — de la manifestation de *différentes voix* qui s'expriment à travers elles. Il s'agit donc d'un terrain fertile d'exploration afin de faire une lecture de la rencontre entre le designer graphique, le commanditaire, l'émission vers un public et la réception par celui-ci, mais également un lieu de départ fertile afin de porter une réflexion sur la transformation des formes visuelles.

J'ai donc tenté de mettre à profit mon expérience d'affichiste qui m'amène, depuis vingt ans, à élaborer des « synthèses » pour des films, c'est-à-dire de raconter des histoires. Trouver une façon, dans un cadre vertical, d'élaborer la synthèse d'une narration, d'un documentaire ou d'une fiction, en prenant en considération des échanges avec différents intervenants (le réalisateur, le producteur, le distributeur), le contexte de diffusion, ainsi que ma propre subjectivité. Dans le cas de cette recherche, il ne s'agit pas de combiner texte et images pour concevoir une affiche, mais plutôt d'élaborer un récit historique à partir de différents artefacts documentaires, en tentant de valoriser une pluralité de voix, dont la mienne. Annick Lantenois (2013, p. 36) abonde en ce sens en suggérant que l'élaboration d'un projet de design se rapprocherait des conditions de l'histoire, soit la recherche d'un équilibre entre sa subjectivité, celle du commanditaire et ce qui définit le contexte économique, social et culturel :

L'histoire est un récit de la connaissance dont le rôle est de transmettre et de faire comprendre les conditions où s'exercent les actions, l'expérience des hommes. Le design graphique, quant à lui, est un ensemble de compétences à la fois intellectuelles (conception) et plastique (mise en forme de contenus) dont se dotent les sociétés pour contribuer à rendre au monde une lisibilité que l'industrialisation, la mécanisation et l'urbanisation avaient opacifiée. Les récits historiques invitent, à partir d'un dialogue avec leur contexte d'énonciation, à reconstituer la trame invisible et complexe des événements passés. Dotés d'un statut scientifique qui nécessite l'usage d'un appareil permettant la vérification des hypothèses (notes, références, bibliographie), ces récits sont l'un des moyens de relativiser la pression du présent, de s'en distancer tout en l'interrogeant.

Mon projet doctoral prend ainsi la forme d'une certaine histoire du travail, dans son rapport à l'art et à la culture, en structurant mon récit à partir de Fonds d'archives liées aux filatures textiles Chardonnet et Rhodiacéta, à Besançon, en France, qui ont été en activité de 1892 à 1982. Les Fonds d'archives que j'ai étudiées sont conservés principalement au musée du Temps, mais aussi aux archives municipales et départementales de la ville. Mes recherches ont aussi été basées sur un terrain d'enquête lié au site industriel des Prés de Vaux. Je me suis rendue à Besançon à cinq reprises entre 2015 et 2019, pour effectuer des recherches dans les archives et échanger avec d'anciens ouvriers de l'usine Rhodiacéta et des travailleurs culturels qui se sont intéressés à la mémoire ouvrière.

J'ai cherché à donner à mon récit une forme qui me permettrait de faire résonner une pluralité de voix : celles d'anciens ouvriers et ouvrières de la filature textile, celles des travailleurs culturels liés à l'archive et aux vestiges industriels, celles qui se manifestent au travers des documents d'archives que j'ai consultées, en prenant soin d'inclure celle des femmes, qui ont joué un rôle essentiel dans les mouvements ouvriers, bien que souvent occultés, et en n'oubliant pas ma propre voix, celle de la travailleuse culturelle qui explore l'histoire du travail et des luttes ouvrières dans son rapport à l'art.

J'ai commencé ma thèse en écrivant ce que signifie pour moi le travail artistique : une forme de réappropriation de mon temps et de mes outils de travail, que je redirige vers des activités me

permettant de ressentir, de réfléchir et d'engager un dialogue avec la société. Mais, pour ce projet doctoral, je n'ai pas voulu que ma voix soit réduite uniquement à celle d'une parole d'artiste. Les voix que j'ai adoptées dans ma thèse sont donc plurielles : on lit le récit d'une travailleuse culturelle, mais j'y performe aussi volontairement l'énonciation de type historique. Et ce, en toute humilité, en tenant compte de mes limites, et ce, non pas en tant qu'historienne, mais bien en tant qu'affichiste.

Dans la première partie de ma thèse, j'ai décrit le point de vue situé que j'ai adopté, c'est-à-dire en écrivant à partir de ma propre expérience, en réfléchissant à mon statut de travailleuse culturelle et aux conditions de travail qui y sont liées. Par exemple, par l'observation des lieux où je travaille, soit d'anciennes bâtisses industrielles converties en lieu de production et de diffusion artistique. En dépit d'importantes mutations du travail et de la reconfiguration de l'écosystème urbain, ces lieux demeurent historiquement liés à une communauté et à un militantisme dont il pourrait être souhaitable de s'inspirer aujourd'hui. Les nouvelles modalités du travail dans ces espaces amènent de nouvelles formes d'exploitation, notamment dans le brouillage entre le temps de travail et le temps libre, et dans la place de plus en plus grande qu'occupent les outils numériques et les médias sociaux dans les espaces professionnels, mais aussi dans les espaces personnels. Aussi, les formes syndicales traditionnelles peinent à rejoindre un nombre grandissant de travailleurs qui se trouvent hors des catégories traditionnelles d'emploi, sans avoir de sécurité sociale.

J'ai donc voulu renouveler les appels à la mobilisation des luttes ouvrières dans le contexte des nouvelles modalités du travail, en plongeant, dans la deuxième partie de ma thèse, dans les archives de l'usine Chardonnet, pour approfondir le moment historique qui précède celui du syndicalisme de métier, tandis qu'étaient valorisées les solidarités élargies dans la société, en tenant compte de l'apport des femmes et des travailleurs sans métiers. Avant l'industrialisation, les luttes des classes laborieuses, pour contrer leur exploitation, engageaient à la fois la famille et la communauté. La solidarité ouvrière n'était pas nourrie que par le travail dans la fabrique, elle l'était aussi par ses effets dans la vie hors travail. Comme le souligne la sociologue Rolande Pinard, le nouveau mode

de production industrielle viendra bouleverser cette solidarité qui se reconstruira sous la forme de nouveaux syndicats ouvriers. Les nouveaux regroupements seront axés sur le métier ou l'activité des hommes, excluant les femmes et les travailleurs sans métiers. Les premiers syndicats ont donc intégré à leurs structures l'inégalité de droits qui prévalait entre les femmes et les hommes dans la société.

Un mouvement de contestation organisé par des ouvrières témoigne de cette exclusion des femmes. En 1908, quand les ouvrières de l'usine Chardonnet tentent de s'organiser sous forme de syndicat, elles n'ont pas beaucoup de poids contre le patronat pour obtenir de meilleures conditions de travail. Notamment parce qu'elles n'ont pas le droit de vote, qui venait avec l'exercice d'un métier, les autorités leur interdiront le droit de rassemblement, le droit à l'action collective, et ce, tout juste avant la tenue d'une importante manifestation, organisée pour obtenir le soutien de la communauté à leur cause, et ainsi faire un contrepoids à la puissance des actionnaires de l'usine.

Dans les années 1950, ce ne sera plus seulement les femmes, mais aussi les hommes, qui seront assignés à des tâches de maintenance, de dépannage, d'outillage, derrière les machines qui automatisent le travail, amenant aussi une dimension aliénante et répétitive à leur travail. On passera « à un capitalisme d'organisation fondé sur les grandes entreprises de masse » où le « syndicalisme sera désormais fondé sur l'appartenance à une entreprise, sur l'adhésion à une communauté circonscrite à un établissement industriel ». Différents documents retrouvés dans les archives du Fond Rhodiacéta témoignent de cette volonté des entreprises de favoriser le sentiment d'appartenance des ouvriers envers celle-ci par des primes, des avantages sociaux et diverses stratégies managériales visant à stabiliser la force de travail. Les entreprises ont peu à peu commencé à empiéter sur la vie privée par l'intermédiaire d'œuvres sociales, d'activités de loisirs, d'associations sportives. De cette manière, elles ont capté l'orientation altruiste et le besoin de contribuer à la société des travailleurs, pour reprendre les mots de la sociologue Danièle Linhart, amoindrissant l'action syndicale à des revendications pour l'obtention de meilleur salaire, à la consolidation d'un rapport entre employé et consommateur, plutôt que d'engager les ouvriers à leur émancipation et à la transformation de la société.

Ce qui m'a particulièrement intéressé dans le cas de l'usine Rhodiacéta, c'est le fait que l'espace de l'action collective, une partie des travailleurs l'a retrouvé à partir des années 1950 non seulement avec leurs syndicats d'entreprise, mais que celle-ci s'est peu à peu déplacée à l'extérieur du lieu de travail, dans la communauté, en lien avec un centre culturel nommé le CCPPO, le Centre Culturel Populaire Palente les Orchamp, qui a vu le jour par l'action commune d'enseignants et d'ouvriers dans leur quartier, indépendamment de la municipalité et des syndicats.

L'action collective de ce groupe est représentative, selon moi, de la façon dont l'art et la culture contribuent dans la société à tisser des liens entre les communautés. En rassemblant des gens, en leur donnant les moyens de comprendre et d'agir, en donnant une visibilité à des enjeux sociaux, en contestant les rapports de pouvoir, en mettant en place des façons de débattre de manière inclusive, en amenant des regards multiples, etc. Certains ouvriers de la Rhodiacéta participeront, en lien avec ce centre culturel, à l'organisation d'expositions, de spectacles, de groupes de lectures, etc., jusqu'à mener ceux-ci à transformer l'usine en une sorte de maison de la culture, au moment d'une importante grève et d'une occupation de la filature en 1967. On y présentait des films, des conférences, des spectacles qu'on discutait en groupe. L'art et la culture viendront permettre la rencontre entre ouvriers, artistes, étudiants et intellectuels.

C'est dans ce contexte que naîtra le groupe Medvedkine, où les artistes viendront durant plusieurs mois à Besançon collaborer avec les ouvriers pour leur partager leurs connaissances et aider ceux-ci à produire des films. Le premier film du groupe portera d'ailleurs sur le travail de militantisme de Suzanne Zedet, la conjointe d'un ouvrier de la Rhodiacéta. Cette action culturelle aura permis à certains ouvriers une réelle prise de conscience qui les a amenés à s'engager activement dans la société, ou du moins à entretenir un point de vue critique par rapport à celle-ci.

La rencontre, donc, comme moyen de troubler l'ordre social, de refuser la qualification professionnelle ou culturelle comme justifications des hiérarchies sociales, pour reprendre les mots de Kristin Ross. C'est ce qui a pu constituer une réelle menace aux yeux des forces de l'ordre durant

mai 68, la synchronisation de deux mondes : le monde ouvrier et le monde culturel. J'ai voulu valoriser cette période, mais aussi chercher à réactiver cette mémoire, dans la dernière partie de ma thèse, en examinant, cette fois, la rencontre entre les travailleurs ouvriers et des travailleurs culturels dans la période actuelle, autour de la transformation du site industriel des Prés de Vaux.

Plutôt que de demeurer confinées à l'intérieur des institutions qui les conservent, les archives en lien avec l'héritage des luttes ouvrières, ont commencé à circuler sous forme de fichiers numériques entre les mains des anciens ouvriers et celles des travailleurs culturels de ma génération. D'une part, les ouvriers, fiers de leur travail et de leur franche camaraderie entre collègues, ont voulu s'impliquer dans la mémoire de leur usine, notamment en organisant une exposition en 2007. D'autant plus qu'avec l'implication de certains ouvriers avec le CCPPO, certains individus, méfiants des intentions de l'institution et au fait de la politisation des enjeux, ont voulu conserver un certain contrôle de la mémoire ouvrière.

D'autre part, des cinéastes, des graphistes, des gens qui s'intéressent aux graffitis, ont pris contact avec le musée du Temps et se sont investis dans la numérisation d'artefacts documentaires qui étaient restés dans des boîtes depuis de nombreuses années. Leur curiosité pour la mémoire ouvrière est née à partir de la friche industrielle, un lieu resté en latence depuis les années 1980, où la végétation s'est emparée du lieu et où les différentes strates de temps se révélaient à ceux qui s'y aventuraient.

Dans l'ouvrage *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality* (2005) de Tim Edensor, l'auteur compare les ruines industrielles, en contraste à la rigidité dans les formes officielles de commémoration, à une forme d'archive constituée de fragments et de traces mémorielles à partir desquelles on peut faire de multiples lectures. Cet aspect foisonnant des lectures rendues possibles par le chevauchement de couches de temps m'est apparu au contact des nombreuses archives consultées au fil de mes recherches. Il y avait vraiment beaucoup d'images en lien avec l'usine, qui avaient un aspect spectaculaire par leur quantité, et plutôt que de créer une œuvre à partir de cette matière visuelle, j'ai voulu problématiser la lecture que je faisais de ces images d'après ma position

de travailleuse culturelle, à partir de mes recherches sur l'histoire ouvrière et à partir de mes rencontres. J'ai eu l'occasion de découvrir les archives, alors que les travailleuses culturelles du musée du Temps étaient en train de les organiser. La grande quantité et leur nature, par exemple des outils, les rendaient difficilement classables numériquement, forçant un mode de découverte plus lent.

Par exemple, j'ai été interpellée par une étude ethnographique qui a été réalisée dans les années 1980 au moment de fermeture de l'usine, comprenant une quantité considérable d'outils et de gestes du travail. J'imagine que c'est parce que les mains, symboles de la puissance d'agir des individus, ont constitué pour moi un motif récurant dans mon travail, que je n'ai pas pu m'empêcher d'y voir la volonté de réaffirmer et de revaloriser l'humain derrière la machine. Et c'est ce qu'avait cherché à faire Corinne Bourlon, une anthropologue que j'ai retrouvée par le réseau social LinkedIn et que je suis allée rencontrer à Grenoble, pour qu'elle me parle de son étude, qu'elle a fait quand elle était étudiante en anthropologie, mais qu'elle n'avait pas pu terminer, ni publier, faute de financement.

J'ai intégré à ma recherche une partie de son travail, dans lequel elle valorise les savoir-faire informels des ouvriers qui étaient nécessaires au bon fonctionnement des machines, même si la production était automatisée. Elle a collecté des petits outils, pris des photos de ceux-ci, qu'elle a annotés, notamment en expliquant comment les travailleurs transformaient eux-mêmes les instruments, tout en compilant des entrevues où ceux-ci racontent les tours de main et le ressenti avec le fil. Ses origines modestes et l'engagement de son père dans le réseau de syndicalistes lui avaient permis de rencontrer les ouvriers, qui lui ont fait confiance et ont accepté de faire avec elle des entrevues et de lui donner des outils, des brochures syndicales, etc., qui font désormais partie des collections du musée. J'ai aussi pris contact avec l'ancienne conservatrice du musée du Temps, anciennement le musée d'histoire, Joëlle Mauerhan, qui m'a notamment donné une copie d'un mémoire de maîtrise non terminé qui avait été commencé par un étudiant de son mari, Jean Charles, un historien des mouvements ouvriers de la région. Ce mémoire contenait des entrevues réalisées avec les ouvriers au moment de la grève de 1967, qui m'ont aussi été utiles pour ma recherche.

Je raconte cela pour préciser que j'ai été accueillie dans des réseaux de personnes qui m'ont fait confiance, entre autres en raison de mes origines modestes et parce que j'étais une chercheuse extérieure venant du Québec. De plus, les gens ont senti que j'investissais du temps et de l'énergie pour prendre soin d'une mémoire, la leur, pour que cette mémoire puisse résonner aujourd'hui. Les entretiens que j'ai réalisés avaient pour but d'explorer le rapport qu'ont eu les travailleurs ouvriers, avec les travailleurs culturels, au moment de la grève de 1967, au moment de la fermeture de l'usine et au moment de la démolition de la friche industrielle. Pour la plupart des entrevues qui ont été enregistrées, j'avais eu l'occasion de rencontrer les gens au préalable et les entrevues ont été faites en toute confiance. Elles ont été réalisées dans la plupart des cas au domicile des personnes interrogées. J'ai suivi la procédure institutionnelle de certification éthique pour l'inclusion des témoignages dans ma thèse, durant lequel j'ai préparé un formulaire de consentement. Ce formulaire décrivait brièvement le projet et ses objectifs. Il faisait mention de la nature et de la durée de participation. Il était également mentionné à ces participants que ces entrevues allaient être enregistrées, et une fois retranscrites, celles-ci seraient intégrées aux Fonds d'archive Rhodiacéta du musée du Temps. J'ai ainsi amassé environ 250 pages de transcriptions qui y seront déposées.

Ce qui m'amène à la diffusion publique de mon projet doctoral, qui consiste en l'insertion de ma thèse à même le Fonds d'archive sur l'usine Rhodiacéta au musée du Temps de Besançon<sup>37</sup>, où sont conservées la majorité des archives à l'origine de ma narration. Ce geste peut rappeler l'ajout, par l'historien de l'art Alexander Alberro, de ses propres documents de recherche aux archives qu'il a étudiées sur Seth Siegelaub, pour son apport au mouvement de l'art conceptuel. Y sera donc accessible : le texte de 250 pages qui constitue mon récit, les 250 pages d'entrevues, mais aussi une micro-archive, d'un même nombre de pages, qui se trouve à la suite de la partie écrite. Elle contient principalement des photos des différents artefacts audiovisuels qui sont à l'origine de ma

---

<sup>37</sup> Fonds Rhône-Poulenc-Textile relatif à l'usine Rhodiacéta — 1951-1989 (55MDT20), musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

narration, photographiées entre les mains des différentes personnes que j’ai rencontrées ou encore entre mes mains. Cette intégration de mon corps et de celui des gens que j’ai rencontrés vient rappeler la présence humaine, pour contrer d’une certaine manière l’invisibilité du travail, mais aussi pour valoriser le travail collectif de lecture qui a été fait de cette archive. Pour reprendre une phrase de Raphael Samuel (2012), cité dans l’ouvrage *The Deindustrialized World*<sup>38</sup> : « History is not the prerogative of the historian [...] It is rather, a social form of knowledge, the work, [...] of a thousand different hands. »

Cette micro-archive comprend aussi des images de quelques-unes de mes interventions artistiques, ainsi que de mes gestes lors de résidences de création. Elle sert à témoigner de mon approche de recherche-crédation et à valoriser un processus qui repose moins sur une méthodologie d’analyse classique, mais sur une approche où l’expérience, les gestes, les rencontres de terrain et le temps investi participent de la création de savoirs. Tout au long de mon projet doctoral, j’ai utilisé une caméra photo et vidéo, qui m’a servie en tant qu’aide-mémoire. J’ai capté des images des documents que je consultais, mais j’ai aussi enregistré plusieurs discussions au fil de mes rencontres. Souvent, j’ai cadré l’image que je captais au niveau des mains de mes interlocuteurs, tandis que ces derniers manipulaient les artefacts documentaires et que j’enregistrais le récit de leurs expériences et de leurs souvenirs en lien avec ceux-ci<sup>39</sup>. Cette approche m’a aussi servie à des fins pratiques. Puisqu’il y avait une très grande quantité de documents et que je souhaitais garder une trace de cette matière, je filmais mes mains en train de faire défiler les artefacts documentaires devant la caméra. Ainsi, sur bon nombre de figures, on peut voir des mains — celles des gens que j’ai rencontrés et les miennes — manipulant les documents. Cette approche provient

---

<sup>38</sup> High, Steven, MacKinnon, Lachlan, Perchard, Andrew (dir.) (2017) *The Deindustrialized World. Confronting Ruination in Postindustrial Places*, Toronto : UBC Press.

<sup>39</sup> Cette approche fait écho notamment à deux expositions qui donnent à voir des vidéos où sont cadrées les mains d’interlocuteurs manipulant des artefacts documentaires, tandis qu’ils racontent leurs souvenirs. Ces projets explorent la construction d’un récit à partir de traces documentaires et archivistiques et confèrent chacun à leur manière un certain potentiel de l’archive, en rassemblant dans le lieu d’exposition différentes temporalités qui impliquent le passé dans un rapport au présent : Kolbowski, Silvia (1998/1999) *An inadequate history of conceptual art*, vidéo et son en boucle, 55 min, présenté dans l’exposition *Rien et tout* (2009) Commissaire Michèle Thériault ; *Anarchisme sans adjectif. Sur le travail de Christopher D’Archangelo, 1975-1979* (2013) Commissaires : Dean Inkster et Sébastien Pluot avec la collaboration de Michèle Thériault, galerie Leonard & Bina Ellen.

également de ma pratique artistique, où je capte régulièrement des images vidéos et sonores en tant qu'aide-mémoire. Des fragments de cette matière accumulée me servent parfois à la réalisation d'interventions artistiques.

Elle découle également de mon expérience d'affichiste, où je suis habituée à effectuer des arrêts sur images dans les films pour lesquels je conçois des affiches, afin de sélectionner des photogrammes qui me servent à créer mes compositions. J'ai organisé ce matériel que j'ai capté selon la chronologie de mes séjours de recherche à Besançon, des différentes rencontres que j'ai faites et des résidences artistiques que j'ai eu l'occasion de réaliser en lien avec mon projet. De la sorte, dans le processus d'écriture, j'étais amenée à puiser dans mes propres souvenirs, guidée par l'expérience singulière vécue en lien avec une suite de visites de lieux et de rencontres d'individus, plutôt que de suivre un ordre artificiel, comme le sont les bases de données organisées selon des protocoles préétablis.

La forme de la micro-archive représente en quelque sorte un geste furtif, qui fait écho à mes interventions artistiques passées. Elle semble répondre aux exigences d'une thèse en histoire du travail, en prenant la forme d'un ensemble classique de figures représentant le travail — chacune des images est d'ailleurs commentée dans le texte —, mais, par la quantité considérable d'images dans lesquelles apparaissent également des traces humaines, des mains et des gestes artistiques, on nous rappelle le point de vue situé et l'apport de la discipline artistique dans la lecture qui est ici faite de l'archive. On nous rappelle également l'importance du contact de personnes à personnes dans le processus de recherche.

Dans l'analyse des différents artefacts audiovisuels que j'ai eu l'occasion de consulter en lien avec le site des Prés de Vaux de Besançon, j'ai tenté d'interroger la manière dont se configure *l'espace de parole* en lien avec les transformations du travail, lui-même bouleversé par le développement des machines avec l'industrialisation. Pour analyser la transformation du travail et de l'organisation des luttes ouvrières à Besançon, j'ai constitué un corpus de sources. Ce corpus contient des affiches, des photographies, des films, des outils, des brochures publicitaires de l'usine Rhodiacéta, des

journaux de la région, des revues sur le textile, des tracts syndicaux, des transcriptions d'entrevues réalisées pendant la grève de l'usine Rhodiacéta en 1968 et pendant sa fermeture définitive en 1982, de la correspondance et des publications du CCPPO, des études universitaires, des rapports, des plans et des analyses. J'ai également rencontré d'anciens ouvriers des usines Rhodiacéta et Lip, ainsi que des travailleurs culturels du musée du Temps (conservatrice, ethnologue, historiens, photographe, cinéaste) où sont conservées une bonne partie des archives. Puis, à plusieurs reprises, je me suis rendue sur les lieux de l'ancienne usine avant et après sa démolition. À travers les sources dépouillées et au fil des rencontres, j'ai tenté de réfléchir à une réactualisation possible des luttes ouvrières passées dans le contexte d'aujourd'hui. Cette thèse n'a pas l'ambition de retracer l'histoire de cette usine. Elle doit plutôt être reçue comme un travail d'*artisan intellectuel*, qui consiste en une collecte lente de récits et une écoute patiente d'une multitude de voix, pour en faire ressortir certaines trames narratives et les tisser ensemble. Cette méthode qui procède par la mise en relation de fragments et cherche à tisser des liens rappelle la technique artisanale de la courtepointe<sup>40</sup>.

Le premier chapitre, en examinant la transformation actuelle d'espaces anciennement industriels en lieux culturels, dans des villes comme Besançon et Montréal, décrit les conditions précaires d'exercices des artistes aujourd'hui. Je m'y interroge, à partir de ma propre pratique, à savoir si l'activité artistique pourrait prendre une forme d'engagement social et citoyen ou si, a contrario, ses modalités sont réduites à devenir un modèle pour l'économie néolibérale.

Le deuxième chapitre, en circulant à travers diverses images issues du fonds d'archives des Soieries Chardonnet (1838-1924), explore les sens de l'art et du travail en regard du passage de l'artisanat vers le travail industriel. J'interroge les liens possibles entre les travailleurs et les artistes, en proposant que ces derniers puissent s'inspirer de la formation des mouvements ouvriers de manière à penser une nouvelle forme d'engagement et d'organisation dans le contexte d'aujourd'hui. À la

---

<sup>40</sup> Cette idée est évoquée par Julia Bryan-Wilson concernant le travail de Lucy Lippard, par exemple dans le format mosaïque de *Six Years* ou dans l'écrit de fiction *I See/You Mean*. Bryan-Wilson, J. (2009). *Art Workers, radical practices in the Vietnam War era*. Berkeley: University of California Press.

différence du syndicalisme de métier qui s'est imposé avec les avancées de la Révolution industrielle, l'action collective des débuts des mouvements ouvriers n'excluait pas la participation des femmes et des travailleurs sans métiers. Un nouveau sens social politique, ayant un potentiel émancipateur et visant une participation citoyenne, était conféré au travail par la lutte collective et les solidarités élargies dans la communauté.

Le troisième chapitre, toujours à partir de documents issus du fonds d'archives des Soieries Chardonnet (1838-1924), trace un parallèle entre le développement des machines du textile et celles de l'image, en explorant le rôle qu'ont exercé ces dernières dans la transition du travail manuel vers le travail mécanisé. Non seulement ce changement dépossède les travailleurs de leurs savoirs productifs, mais l'avènement du passage du syndicalisme de métier au syndicalisme d'entreprise, avec l'essor des machines et de l'industrialisation, les dessaisit du libre arbitre dont ils pouvaient faire usage, s'immisçant dans toutes les dimensions sociales de leurs vies privées (loisirs, culture, famille, etc.). Devant la numérisation et l'automatisation du monde, entamées dans le mouvement d'informatisation amorcé depuis les années 60, il semble nécessaire de nous réapproprier le temps humain de la compréhension et de la réflexion pour ne pas être dépossédés entièrement de notre faculté de jugement, de mémoire et de citoyenneté.

Le quatrième chapitre, en parcourant certains documents audiovisuels tirés du fonds d'archives Rhodiacéta (1951-1989), analyse l'apport du Centre culturel de Palente les Orchamps (CCPPO) en lien avec les événements de la grève et de l'occupation de la Rhodiacéta vers la fin des années soixante. Des expérimentations cinématopolitiques, comme celles des groupes Medvedkine, autour desquelles gravitent des artistes comme Chris Marker, permettent d'ébranler les catégories d'identité, par la rencontre et l'échange entre des groupes sociaux habituellement éloignés dans la société. Les activités de ce centre culturel amènent un déplacement de l'action syndicale, en intégrant les responsables des divers groupes syndicaux à participer aux actions organisées par le centre culturel, renouant ainsi d'une certaine manière avec le mouvement ouvrier qui permettait les solidarités élargies dans la communauté. Je m'interroge à savoir si cette forme collective d'engagement et d'implication peut pallier les manques de la forme syndicale actuelle et ainsi

inviter à un plus grand engagement et à une redistribution des voix dans la société. Une plus grande importance accordée au culturel dans la société contribuerait certainement à lier les individualités et à rallier les communautés de manière à créer un récit collectif.

Le cinquième chapitre, en faisant le récit de mon enquête de terrain à Besançon, s'intéresse plus particulièrement aux conditions de collecte des archives et à l'historicisation du site industriel. Je me questionne à savoir si ce patrimoine culturel est réduit au tourisme, au loisir et à la consommation, voire à l'oubli, ou s'il peut plutôt être considéré comme une œuvre collective et créatrice pour une communauté, ce qui pourrait nous inspirer à définir des formes d'engagement artistique et citoyen possibles. L'implication des individus, qui gravitaient autour du centre culturel CCPPO, dans la collecte, la conservation et la diffusion des archives, confère à cette mémoire un aspect vivant. En opposition à la perte de repères qu'on peut observer aujourd'hui dans la désindustrialisation et le développement des villes, il me semble important de valoriser une histoire collective du travail qui s'est matérialisée ici à travers de multiples voix.

Enfin, pour conclure, j'explore comment les ouvriers de l'usine Lip se sont réapproprié les outils publicitaires, de manière à faire appel au soutien de la population dans leur tentative d'autogestion. Ce mode d'action entrepris par les travailleurs me permet de revenir sur ma propre approche artistique, dans laquelle je me réapproprie mes outils et mon temps de travail, comme j'ai pu le faire, par exemple dans le projet *Afficher le travail*<sup>41</sup>, pour ainsi réfléchir à l'affiche et à la portée politique que celle-ci peut avoir.

---

<sup>41</sup> Le projet *Afficher le travail* a été présenté dans les expositions : *Le capital humain* (2021) Centre Diagonale, Montréal, commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre ; *Souriez! Les émotions au travail* (2021) Musée d'art de Joliette, commissaires : Maud Jaquin et Anne-Marie St-Jean Aubre ; *Affichez le travail* (2022) Galerie R3, Trois-Rivières, commissaire : Fanny Latreille.

# I

## SITUATION

*Bien que ce soit une lapalissade, il faut rappeler qu'une lecture du passé, toute contrôlée qu'elle soit par l'analyse des documents, est conduite par une lecture du présent. L'une et l'autre, en effet, s'organisent en fonction de problématiques imposées par une situation<sup>42</sup>.*

Michel de Certeau

L'ardeur des propos d'Emmanuel Macron à l'automne 2018 lors de la réouverture du Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon — visant à convaincre de l'importance « de donner les moyens de création », « de les inscrire physiquement sur le territoire », « pas seulement [dans] un site Internet », et renchérissant que l'art « n'existe que quelque part », « n'existe que dans un lieu », « n'existe que par et dans le territoire », qu'il est essentiel de se donner « la capacité à faire vivre, installer, mettre en valeur, faire travailler des artistes sur le territoire », de « multiplier les ateliers d'artistes, les expositions temporaires et permettre, au-delà de la réouverture ou de l'ouverture d'un musée, de faire vivre des artistes sur le terrain »<sup>43</sup> — incite à penser que le discours présidentiel confirme la tendance actuelle des économistes, des urbanistes et des sociologues de faire de l'activité artistique et de ses modes d'organisation un modèle dont s'inspirerait l'économie néolibérale. Depuis quelques années, la notion de « classe créative » est utilisée dans la rhétorique du développement et dans le remodelage des économies des villes et des régions. Cette notion de

---

<sup>42</sup> De Certeau, Michel (2001) *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard (original publié en 1975), p. 40.

<sup>43</sup> Macron, E. (16 novembre 2018) Discours prononcé au moment de l'inauguration du Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de la ville de Besançon, France, récupéré de [https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7\\_1oz\\_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44](https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7_1oz_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44) (consulté le 16 novembre 2018).

classe créative, amenée par Richard Florida en 2002<sup>44</sup>, aux États-Unis, correspondrait à une classe socioéconomique constituant une force au développement économique dans les villes postindustrielles. Cette classe se composerait de travailleurs issus des secteurs des arts et des industries de la création, de l'information, des hautes technologies et de la recherche scientifique fondamentale et appliquée. Les villes postindustrielles, qui sont artistiquement dynamiques et mieux cotées culturellement, seraient plus attractives pour l'implantation des entreprises et l'accroissement des bénéfices touristiques, constituant ainsi une force à leur développement économique. Mais l'existence réelle de cette « classe créative » est remise en question, notamment par l'artiste et autrice Martha Rosler (2013, p. 113-119).

### Classe créative ou prolétaires sans classe ?

Cette nouvelle « classe créative » serait plutôt une classe socioéconomique utilisée de manière idéologique dans le contexte néolibéral pour justifier les intérêts d'investissements qui amènent des transformations de la ville. Rosler souligne en effet l'ambiguïté de ce groupe, qui n'est pas une entité homogène. Les nouvelles professions des secteurs créatifs (culture, arts visuels, théâtre, danse, photographie, publicité, médias, mode, etc.) se traduisent elles-mêmes par des situations hétérogènes (différents statuts, salaires, couvertures sociales, charges de travail, durées des emplois, etc.). Une grande part des personnes qui travaillent dans ces secteurs sont précaires, pauvres, sans garanties et sans assurances, et sont pourtant assimilées dans la catégorie « classe créative » avec les domaines de la haute technologie, qui sont des secteurs plus fortement rémunérés. Selon un Portrait de la situation socioéconomique des artistes en art visuel du Québec<sup>45</sup> réalisé par Le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV) en 2022, « les artistes en art visuels se trouvent dans une situation peu enviable : près d'un tiers vivent sous le seuil de la pauvreté. Seulement une faible portion de ce revenu est tiré de leur pratique artistique alors qu'il s'agit de la principale activité

---

<sup>44</sup> Florida, Richard (2002) *The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York : Perseus Book Group.

<sup>45</sup> Ouellet, Florence, Lajoie, Camille, Delorme, François, Vincent-Clarke, Rachel (2022) *Portrait de la situation socioéconomique des artistes en art visuels du Québec*, consultable à l'adresse : <https://raav.org/app/uploads/2022/03/Portrait-de-la-situation-socioeconomique-des-artistes-en-arts-visuels-du-Quebec.pdf> (consulté le 20 avril 2026).

professionnelle de la plupart d'entre eux. » Une autre étude produite à partir des données sur le Québec, tirée du Recensement de 2021 de Statistique Canada, démontre similairement que le revenu médian des artistes (26 631 \$) pour l'année 2020 est beaucoup plus faible que le revenu médian de l'ensemble des personnes de la population active expérimentée (41 600 \$), tandis que le revenu médian des autres professions culturelles s'élève quant à lui à 41 200 \$<sup>46</sup>.

Comble d'ironie, tandis que la culture prend une place centrale dans l'identité de la nouvelle ville technologique, les travailleurs culturels deviennent eux-mêmes acteurs d'embourgeoisement dans des quartiers qu'ils contribuent un temps à dynamiser, mais auxquels, un jour ou l'autre, ils ne parviennent même plus à avoir accès<sup>47</sup>. Ce phénomène n'est pas nouveau, l'autrice Sharon Zukin<sup>48</sup> a analysé en 1982 comment les artistes du quartier SoHo à NY ont participé à rendre séduisante et désirable la vie dans les lofts anciennement industriels. Les artistes et le secteur des arts visuels (les galeries commerciales, les centres d'artistes autogérés et les musées) ont été un facteur déterminant dans la reconversion des espaces anciennement industriels au bénéfice des élites.

C'est peut-être ce type de préoccupation qui, de manière consciente ou non, aurait attiré certains individus, œuvrant dans les milieux de l'audiovisuel, à s'intéresser aux friches industrielles et à l'histoire des ouvriers de la Rhodiacéta de Besançon. Lorsque j'ai débuté mes recherches, au moment où je prenais connaissance des expériences cinématographiques de Chris Marker et des groupes Medvedkine, je partageais un espace de travail collaboratif avec des professionnels œuvrant dans le domaine des technologies numériques (concepteurs publicitaires, monteurs, créateurs de contenu web, etc.). De nombreux espaces de coworking ont émergé à Montréal lors

---

<sup>46</sup> Lubin, Marc-Andy (2025) *Les conditions socioéconomiques des artistes et des autres travailleurs et travailleuses des professions culturelles au Québec en 2021*, Institut de la statistique du Québec, consultable à l'adresse : <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/conditions-socioeconomiques-artistes-professions-culturelles-2021.pdf>, p. 2 (consulté le 20 avril 2026).

<sup>47</sup> À ce sujet, voir : Paré, Isabelle (2011) « Le plus peuplé quartier d'artistes au Canada sous la pression des spéculateurs. Les avis d'expulsion menacent les artistes du Mile End », *Le Devoir*, 25 octobre 2011, p. B8, cité dans Desjardins, Yves (2017) *Histoire du Mile End*, Montréal : Septentrion, p. 316.

<sup>48</sup> Zukin, Sharon (1982) *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*, New Jersey: Rutgers University Press.

des dernières années (WeWork, Crew Collective & Café, Halte 24-7, Ecto Coop, Orbit Montréal, Anticafé). Par exemple, l'espace *La gare*<sup>49</sup> situé dans le Mile End proposait, avant sa fermeture durant la pandémie, « des espaces de travail à la journée, à l'heure ou au mois, dans un quartier qui regorge de startups technos et d'organisations variées dans les arts, la mode, l'alimentation, les logiciels et les jeux vidéo<sup>50</sup> ». Ces espaces de travail collaboratif mettent de l'avant une idée d'un lieu où les frontières entre le travail et les loisirs sont brouillées, faisant ainsi écho à la transformation de l'économie où la logique du travail s'étend dans toutes les catégories de la vie. Au cours des dernières années, plusieurs institutions artistiques se sont déplacées du centre-ville où elles étaient installées, vers ce nouveau quartier. Celles-ci ont contribué à revitaliser ce secteur de la ville, qui accueille désormais des entreprises qui n'ont rien à voir avec la culture ou la tech, comme la compagnie Financière Sun Life, qui y a transféré trois cents emplois en 2016.

Un designer graphique originaire de Besançon, de passage à Montréal, en remarquant une copie DVD des films des groupes Medvedkine posée sur mon bureau, m'a mis en contact avec des individus de sa ville d'origine qui s'intéressaient au site de l'ancienne usine. Je me suis rendue sur le site pour la première au mois de mai 2015, alors que j'entamais mon doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. J'étais amenée à Genève pour y présenter mon travail d'affiches de films à l'Université des Hautes Études en Art et en Design et à Fonction-Cinéma, une institution pour le cinéma indépendant, ce qui m'a incité à bifurquer vers Besançon, une ville située à proximité de la frontière suisse. J'ai été incitée également à m'y rendre parce que la ville de Besançon est dotée d'un passé qui convoque des moments importants liés à la fois à l'histoire du cinéma et à l'histoire sociale (les frères Auguste et Louis Lumière et les penseurs Charles Fourier et Pierre-Joseph Proudhon en sont natifs). Les expérimentations politicocinématographiques des groupes Medvedkine s'inscrivaient dans la continuité de mes interventions artistiques et de recherches, axées sur une redéfinition du rôle de l'art dans la société

---

<sup>49</sup> <https://garemtl.com> (consulté le 2 octobre 2017).

<sup>50</sup> Des affiches ont d'ailleurs commencé à apparaître dans le quartier au printemps 2025 appelant à une mobilisation des travailleurs de l'industrie du jeu vidéo.

par un rapprochement entre ouvriers et artistes. Depuis mon premier séjour à Besançon en 2015, j’y suis retournée à trois autres reprises, en 2016, 2017 et 2018. Durant mes séjours, j’ai eu l’occasion d’échanger avec des gens de ma génération œuvrant dans les industries du design et du cinéma qui ont réalisé des travaux de mémoire sur l’histoire ouvrière à partir des vestiges du site de la friche industrielle<sup>51</sup>. Ces personnes, qui m’ont fait visiter les vestiges industriels, malgré l’interdiction récente d’y entrer, étaient particulièrement attachées à ceux-ci, de même qu’à l’histoire ouvrière. On pourrait voir d’une certaine manière l’intérêt que portent les artistes et les travailleurs culturels envers ces bâtisses désaffectées (voire l’occupation qu’ils en font), comme une façon d’interroger leur propre statut précaire.

### Nous sommes sortis des usines, mais le travail ne nous quitte plus

J’ai moi-même occupé pendant quelques années un atelier de travail situé dans un bâtiment industriel du Mile End, à Montréal. L’édifice des Industries Capitol héberge une fonderie encore en activité en 2025, tandis que l’autre moitié de l’infrastructure a été revitalisée pour accueillir des artistes et d’autres travailleurs des secteurs de la culture, de l’éducation ou des nouvelles

---

<sup>51</sup> Parmi les gens que j’ai rencontrés, les designers graphiques Pauline Demage et Carole Karlen Renahy ont exploré l’histoire ouvrière par des ouvrages qu’elles ont conçus autour des mémoires individuelles et collectives du site industriel (Renahy, Carole Karlen (2014) *Une mémoire Rhodia*, Besançon : Auteur ; Demage, Pauline (2013) *Rhodiacéta* (mémoire), Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, France.). Les cinéastes Marc Perroud et Benoît Bizard ont réalisé le film *Tant que les murs tiennent* (2016) qui met en rapport le témoignage des graffeurs qui ont couvert les murs de la friche industrielle, à celui d’anciens ouvriers, au travers d’images d’archives. Concernant les graffitis dans le lieu, un inventaire des fresques et la thèse *L’art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social* (2013) a également été publié par Nicolas Mensch, un sociologue de la région. Celui-ci a également réalisé un ouvrage compilant des entretiens réalisés avec les ouvriers (Mensch, Nicolas (2018) *La Rhodiacéta de Besançon. Paroles ouvrières*, Paris : L’Harmattan). Un projet d’exposition sur le graffiti s’est organisé en lien avec le service d’urbanisme de la ville et le festival d’art Juste Ici/Bien Urbain a proposé des parcours artistiques dans l’espace urbain. D’autres ouvrages autour de la mémoire de la Rhodiacéta ont également été publiés par Les Amis de la Maison du peuple et de la Mémoire Ouvrière de Besançon et par le Centre culturel Populaire de Palente les Orchamps (Berchoud, Micheline (2003) *La véridique et fabuleuse histoire d’un étrange groupuscule : le CCPPO*, cahier n° 5 — mars 2003, Besançon : Les Cahiers de Amis de la Maison du Peuple ; CCPPO • *Medvedkine* (2012) [DVD reportage photographique avec musique], Les amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Bsançon et Le Centre Culturel Populaire de Palente les Orchamps ; Tatu, Chantal, Lassus, François, Benoit-Guyod, Liliane, Barbe, Claude, Charles, Jean, Maurivard, Georges, Pagani, Michel (2009) *Culture en trois-huit. Pol Cèbe. Une mémoire militante 1959-1968*, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Besançon ; Barbe, Claude, Benoit-Guyod, Liliane, Bourquin-Mignot, Christine, Etighard, Mireille, Lassus, François, Pagani, Michel, Traforetti, Henri (2017) *La Rhodia... mémoire des murs, des hommes, du travail*, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Besançon).

technologies. Avec la mondialisation des marchés qui a mené au déclin de la production manufacturière, de nombreuses fabriques ont diminué leur activité, vidé leurs locaux et se sont relocalisées dans des pays où les coûts de production étaient moins élevés. Entre 1981 et 2006, la métropole québécoise a perdu 36 000 emplois liés à l'industrie du textile, alors que, pendant la même période, 35 000 emplois ont été créés à Montréal dans le secteur des services informatiques<sup>52</sup>.

Similairement, en France, on peut lire dans une étude statistique réalisée en 1987, que « depuis plusieurs années, le Textile Habillement<sup>53</sup> (un des plus gros employeurs de l'industrie) est, après l'automobile, la branche industrielle qui perd le plus grand nombre d'emplois. »<sup>54</sup> De 1974 à 1985, les effectifs de la branche du textile et de l'habillement ont baissé de plus d'un tiers, soit une contraction de 4 % par an en moyenne, avec une année difficile, 1981, au cours de laquelle les effectifs ont chuté de plus de 7 %. Cette baisse d'emplois s'est poursuivie sans répit, alors qu'une autre étude de statistiques fait remarquer que, de 1997 à 2007, « les effectifs ont été divisés par deux et 30 % des entreprises ont disparu. »<sup>55</sup> À Besançon, avant que ne débutent les premières réductions du personnel aboutissant à l'arrêt complet des activités de la filature Rhodiacéta en 1982, l'usine était le principal employeur de la ville, avec plus de trois mille ouvriers. Elle était elle-même une filiale du groupe Rhône-Poulenc, le premier groupe chimique privé (textile, chimie et pharmacie) avec cent trois mille ouvriers en France.

---

<sup>52</sup> Polèse, Mario (2012) « Montréal économique, de 1930 à nos jours » dans *Histoire de Montréal et de sa région*, Tome II, Montréal : Presses de l'Université Laval, p. 998, cité dans Desjardins, Yves (2017) *Histoire du Mile End*, Montréal : Septentrion, p. 309.

<sup>53</sup> Les activités considérées sous cette catégorie sont la réparation et la transformation des fibres, la fabrication et le traitement des fils et filés, la transformation en tissus et étoffes et la confection de vêtements.

<sup>54</sup> France. Service des études et des statistiques industrielles (1987) *Le Secteur textile-habillement* [Texte imprimé]/ministère de l'Industrie, des P. et T. et du Tourisme, Direction générale de l'industrie, Service des statistiques industrielles, Paris : SESSI.

<sup>55</sup> France. Service des études et des statistiques industrielles (2006) *Le textile en chiffres*, ministère de l'Économie des finances et de l'Industrie, Direction générale de l'industrie, Service des statistiques industrielles, Paris : SESSI.

Parallèlement au déclin de l'industrie textile, avec la démocratisation et l'accessibilité des outils médiatiques, la culture et les arts ont pris une place croissante dans la société. Les villes québécoises, tout comme certaines villes françaises, ont vu dans ces secteurs une possibilité de réorientation économique. Plusieurs bâtiments à l'intérieur desquels se produisait auparavant un travail issu du secteur manufacturier ont été reconvertis en ateliers d'artistes et en institutions culturelles. À Besançon, on peut penser, par exemple à divers projets et associations culturelles qui contribuent à revitaliser des espaces latents dans la ville : *la Friche artistique de Besançon*, où des danseurs, acteurs, artisans des spectacles de la rue, graphistes et illustrateurs se sont logés<sup>56</sup> en 2012 dans une ancienne usine située près des vestiges de la filature textile Rhodiacéta ; le *52 Battant*, un espace collaboratif pour des travailleurs des industries culturelles et créatives qui s'est installé en 2017 dans un quartier populaire de la ville ; l'association *Hop Hop Hop*, qui occupe temporairement depuis 2018 l'espace de l'ancien hôpital Saint-Jacques au centre-ville par la création et la diffusion d'activités culturelles, en attente de la transformation des lieux en un nouveau quartier d'habitation dénommé *L'Arsenal*.

À Montréal, on peut penser entre autres à un immeuble situé au 5445 avenue de Gaspé, dans le Mile End, considéré en 2011 comme « le plus peuplé quartier d'artistes au Canada<sup>57</sup> », où plusieurs ateliers d'artistes<sup>58</sup> et organismes dédiés à l'art actuel ont pignon sur rue. À quelques pas de cet édifice, de l'autre côté des rails du chemin de fer, j'ai été interpellée par les allées et venues qui se déroulent quotidiennement devant l'entrée de mon ancien lieu de travail. Les ouvriers de la fonderie entrent et sortent en masse à des heures spécifiques par la porte de gauche, pendant que

---

<sup>56</sup> Y sont logés, entre autres, et en complément d'autres locaux (Banque Alimentaire, bureaux du créateur horloger Philippe Lebru, etc.) le CDN (Centre dramatique national) pour le théâtre, la Cie Pernelle pour la danse, et Tricyclique Dol pour les arts de la rue, ainsi que le festival d'art Bien Urbain et l'association Juste Ici.

<sup>57</sup> Paré, Isabelle (2011) « Le plus peuplé quartier d'artistes au Canada sous la pression des spéculateurs. Les avis d'expulsion menacent les artistes du Mile End », *Le Devoir*, 25 octobre 2011, p. B8, cité dans Desjardins, Yves (2017) *Histoire du Mile End*, Montréal : Septentrion, p. 316.

<sup>58</sup> C'est d'ailleurs dans ce quartier que j'ai rencontré un designer graphique originaire de Besançon, qui m'a mis en contact avec des travailleurs culturels de la ville, après avoir aperçu sur mon bureau une pochette DVD du Groupe Medvedkine.

les travailleurs culturels défilent aléatoirement par la porte de droite à tout moment de la journée (Fig. 1.1). En voyant ces silhouettes, je ne peux m'empêcher de penser à ce qui est souvent considéré comme le premier film de l'histoire du cinéma, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895) qui, comme j'ai évoqué précédemment, montre une masse de travailleurs au moment où ils franchissent le portail de l'usine de fabrication de pellicules photographiques. L'invention du cinéma marque symboliquement le début de l'exode des travailleurs d'un mode de production industriel vers un mode de production culturel. Toutefois, cette mutation ne signifie pas pour autant que le travail a été liquidé, mais plutôt qu'il a été dispersé dans tous les secteurs de la vie.

Dans l'essai *Is a Museum a Factory ?*, l'artiste Hito Steyerl souligne l'ironie des reconversions d'anciens bâtiments industriels. Elle fait remarquer que les films politiques des années 1960, qui étaient produits et présentés dans les usines comme forme d'engagement et de transformation sociale, se retrouvent aujourd'hui diffusés dans les musées (qui sont en fait les mêmes bâtiments industriels, mais reconvertis). Au lieu de considérer cette migration vers les lieux de diffusion culturels comme une forme de neutralisation du politique par l'esthétique, leur présentation dans des galeries devrait plutôt être reçue comme un appel à mobilisation des travailleurs culturels — et ceux confrontés aux nouvelles mutations du travail — envers leurs propres conditions de travail.

Ce qui est d'autant plus paradoxal avec l'essor de l'économie numérique, comme le souligne la philosophe Fanny Lederlin (2020, p. 59-60), c'est que notre temps, en apparence libre, est de plus en plus utilisé pour « travailler », ou « prod-user », c'est-à-dire pour produire, consommer et diffuser des données en répondant sans cesse aux injonctions des algorithmes cachés dans les applications de nos téléphones intelligents, lesquels réquisitionnent non seulement nos doigts, nos yeux, mais aussi nos cerveaux. Ainsi, « en transformant tout notre temps libre en temps de travail [...], nous laissons les nouvelles formes de travail détruire, outre notre savoir-faire et notre savoir-être, notre savoir-vivre. » Nous sommes peut-être sortis des usines, mais le travail, lui, ne nous quitte plus.

Aujourd'hui, la frontière entre le temps de travail et le temps libre est de plus en plus poreuse. Avec le travail à la chaîne dans les industries du textile et de l'automobile, la distinction entre le travail (activité réalisée en échange d'un salaire) et la vie (cadre social, loisirs, implication syndicale, militantisme) était mise en évidence. L'ouvrier, aliéné par son travail, répétant les mêmes gestes à longueur de journée, accepte de faire celui-ci en échange d'un temps de repos et d'un salaire, c'est-à-dire un temps libre et des moyens qui lui permettent d'intégrer à sa vie la dimension subjectivante qui fait défaut à son travail. Les principes d'organisation tayloriens du travail ont peut-être permis aux entreprises d'augmenter les cadences de production, mais ils ont aussi amené des obstacles, comme l'absentéisme, le roulement du personnel, le manque d'intérêt et, éventuellement, de productivité des travailleurs. Pour contrer ces effets, les entreprises ont peu à peu mis au point des techniques de gestion des « ressources humaines » visant à rendre le travail plus attrayant. Elles ont peu à peu envahi la vie privée et, par le fait même, retiré l'espace collectif qui engageait les travailleurs à leur émancipation et à la transformation de la société.

Dans certaines sphères contemporaines du travail, comme dans l'industrie culturelle ou les *startups*, les travailleurs ne sont plus enfermés dans un même lieu, avec un emploi du temps fixe, mais disposent d'horaires flexibles et voient certains de leurs loisirs intégrés dans le cadre professionnel (des espaces ludiques aménagés à même les lieux de travail aux 5 à 7 professionnels débordant dans les bars du quartier). Cette interpénétration des sphères privée et professionnelle contribue paradoxalement à un flux de travail constant. Conséquemment, s'effacent aussi l'espace et le temps qui peuvent être investis pour se mobiliser et revendiquer de meilleures conditions de travail. Dans ces nouveaux espaces professionnels « créatifs », on peut être amené à penser que c'est l'ensemble de la subjectivité et de l'affect des individus qui est absorbé par le capitalisme. En opposition à une période où le travail consistait à assembler des voitures ou à s'affairer sur des métiers à tisser — il nous vient en tête l'image de Charlie Chaplin coincé entre les rouages d'une chaîne de montage dans le film *Les temps modernes* (1936) —, la souffrance au travail demande davantage de lucidité pour être décelée, parce que les nouvelles modalités du travail mènent non seulement à une certaine invisibilisation de l'exploitation, mais confèrent même à celle-ci une dimension attractive. Et si la figure de l'exploité prenait aujourd'hui les traits inattendus de « l'artiste libéré » ?

Lors de la grève de la Rhodiacéta dans les années soixante, les ouvriers de l'usine ont été soutenus par le milieu syndical (de nombreuses collectes de soutien sont organisées en faveur des grévistes), mais aussi par le milieu étudiant (une liaison étudiant-salarié se met en place, des tracts réalisés par des étudiants sont distribués) et par le milieu culturel (en signe de soutien, la Première européenne du film *Loin du Vietnam* est organisée le 18 octobre 1967 à Besançon, où s'y rendent Jean-Luc Godard, Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, etc.). Ce soutien des milieux cinématographiques et intellectuels, dans les années 1960-70, au moment où l'ouvrier représentait le sujet de l'émancipation, fait écho à la tentative des artistes et des intellectuels d'interroger le rôle de l'art dans la société en abolissant la frontière entre leur monde et celui des travailleurs industriels, entre l'art et le travail<sup>59</sup>. Les artistes ont ainsi cherché à prendre part au mouvement de

---

<sup>59</sup> On peut penser notamment aux expérimentations politico-cinématographiques de Chris Marker et du groupe Medvedkine en France. Similairement au Québec, les artistes se sont interrogés sur leurs statuts en se définissant comme étant des « travailleurs culturels », comme dans la vidéo *États généraux de la culture au Québec* (1973) de Jocelyne Laforce. Aux États-Unis, Helen Molworth (2003) démontre, avec l'exposition *Work Ethic* au Baltimore Museum of art en 2004, que le champ artistique a été redéfini dans les années soixante par le brouillage entre les catégories « art » et « travail ». Selon l'auteure, la transformation radicale des pratiques artistiques serait directement liée à la mutation de la notion de travail, causée par le passage d'une économie fondée sur la production industrielle à une économie fondée sur le service. Selon Molesworth, l'art des années soixante reflétait l'augmentation d'une classe professionnelle des secteurs de la gestion et le développement d'une économie de services. Décrit comme étant « dématérialisé », « conceptuel », « anti-marchandise », « démocratisé », l'art de cette époque n'était plus destiné à entrer dans les musées ni les collections. Sa production ne reposait plus sur des formes de savoir-faire artistiques traditionnelles, telles que la peinture, le dessin ou la sculpture, mais plutôt sur des formes analogues à celles du travail dans la société. Durant cette période, le rôle et l'autorité de l'auteur sont en effet remis en question — les traces de la subjectivité et de la signature de la main diminuent — faisant ainsi écho à la mort métaphorique de l'auteur évoquée dans le texte « La mort de l'auteur » de Roland Barthes en 1967. En même temps, un nombre grandissant d'artistes sont professionnalisés dans des programmes académiques. Molesworth évoque l'ouvrage *Art subjects* de Howard Singerman (1999), qui argumente que la séparation entre le travail manuel et le travail intellectuel impliqué dans le développement des professions de la gestion s'effectue similairement dans la professionnalisation et le développement de l'enseignement des arts. Ce qui amène de plus en plus dans la discipline artistique un savoir-faire qui n'est plus manuel et visuel, mais théorique et verbal. Molesworth évoque une des caractéristiques distinctes de cette transformation d'une société industrielle vers une société postindustrielle en empruntant à Ernest Mandel (1978, p. 387) sa description de la période qu'il nomme « capitalisme tardif », soit l'étendue de la logique du travail dans toutes les catégories de la vie, entraînant une société de plus en plus bureaucratique et disciplinaire. Selon cette logique toutes les sphères de la société, incluant les institutions universitaires, muséales et artistiques, sont gérées selon une même logique entrepreneuriale. Le champ artistique étant de plus en plus poreux aux conditions économiques et sociales de sa production depuis les années soixante, les artistes deviennent particulièrement bien positionnés afin de négocier avec cette transformation historique. Pour d'autres analyses sur les conditions dans lesquelles les artistes abolissent la distinction entre l'art et le travail, voir : Bourdot, Elsa (2019) « Incorporation : enquêtes sur les relations entre art et travail » Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études et pratiques des arts ; Bryan-Wilson, Julia (2009) *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley : University of California Press, 2009 ; Hoegsberg, Milena, Fisher, Cora (dir.) (2013) *Living Labor*, Berlin : Sternberg Press.

libération des travailleurs. Cette identification avec les travailleurs a permis aux artistes de se rassembler, de nourrir une réflexion sur leurs statuts et de défendre leurs droits et leurs intérêts. Avec le recul, certains auteurs ont critiqué ce rapprochement et considéré celui-ci comme maintenu artificiellement. En dépit de ces critiques, le déplacement grandissant aujourd'hui des notions de créativité, d'invention, de liberté et d'autonomie — des spécificités liées à l'artiste — vers d'autres sphères du monde du travail nous amène à reconsidérer ce parallèle d'un autre angle en nous intéressant non pas à l'artiste en travailleur, mais au travailleur en artiste.

Il semblerait en effet que ce soit la figure « privilégiée » et « enviée » de l'artiste qui tend à prendre place dans les rhétoriques utilisées pour vanter les vertus des espaces contemporains du travail. Alors que les valeurs de la compétence artistique (l'imagination, le jeu, l'improvisation, l'atypie comportementale, l'anarchie créatrice) sont transportées vers diverses sphères du monde du travail, les conditions précaires liées au statut de travailleur culturel demeurent quant à elles occultées. L'apparente liberté de l'artiste, qui se généralise vers d'autres espaces de travail, s'avère bien souvent être un leurre, le travailleur se retrouvant sans sécurité, pris dans une économie de l'incertain et plus exposé aux risques de la concurrence interindividuelle. Dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*, le sociologue Pierre-Michel Menger (2002, p. 8) fait le constat « que non seulement les activités de création artistique ne sont pas ou plus l'envers du travail, mais qu'elles sont au contraire de plus en plus revendiquées comme l'expression la plus avancée des nouveaux modes de production et des nouvelles relations d'emploi engendrées par les mutations récentes du capitalisme ». On peut penser, par exemple au système de relations contractuelles qui organise le travail artistique, imposant le modèle de production par projet et par assemblage de collaborations. Cette forme, qui appelle à une plus grande flexibilité, joue désormais un rôle aussi important pour les emplois fortement qualifiés, alors qu'elle a longtemps été l'apanage des emplois les moins qualifiés. Comme dans le monde des arts, les écarts de gains deviennent considérables et sont socialement acceptés. Loin des représentations romantiques, le créateur serait donc « une figure exemplaire du nouveau travailleur, figure à travers laquelle se lisent des transformations aussi décisives que la fragmentation du continent salarial, la poussée des professionnels autonomes,

l'amplitude et les ressorts des inégalités contemporaines ou encore l'individualisation des relations d'emploi » (Menger, 2002, p. 8).

Du point de vue en plongée que j'avais depuis la fenêtre de mon atelier de travail, je me rappelle que je pouvais voir se dessiner, dans la neige fraîchement tombée, des trajectoires désordonnées (Fig. 1.2). Les traces de pas laissées dans la neige l'hiver par les travailleurs et les passants du quartier venaient interrompre les deux lignes droites et continues de la voie ferrée. Les fréquentes ouvertures pratiquées illégalement dans la clôture longeant le chemin de fer révèlent la mésadaptation de ce vestige industriel à la logique actuelle du quartier. Le contraste entre la perspective unique des rails convergeant à l'horizon et les pistes des passants menant vers des destinations multiples est en quelque sorte une analogie de la dispersion actuelle des travailleurs libres et mobiles, mais aussi précaires et perturbés par la perte des catégories traditionnelles de travail qui leur offraient auparavant une perspective commune. La disparition des classes sociales structurées fragilise plusieurs travailleurs, qui se trouvent « réduits à une somme d'individualités éparses, vulnérables, conscientes de leurs déclassements et privés d'un espace social où transformer cette conscience en action, voire en lutte » (Lederlin, 2020, p. 47). Ce serait des prolétaires sans lien, sans classe, atomisés, désocialisés et désobjectivisés qui s'installent de plus en plus avec les nouvelles formes de travail et la flexibilisation du marché de l'emploi. Sommes-nous donc contraints à vivre nos vies dans un « monde décomposé où chacun est happé par ses propres difficultés, obnubilées par son propre sort, et où se développe une indifférence aux autres » (Lederlin, 2020, p. 67) ?

### Tous entrepreneurs de soi

En contrepoint de la migration du champ lexical des arts vers les sphères entrepreneuriales, on assiste également au déploiement du vocabulaire d'entreprise dans les sphères publiques, sociales et éducationnelles, jusqu'à la prise d'assaut de la sphère culturelle. En 2015, lors d'une « journée sans culture<sup>60</sup> » — une grève symbolique visant à réunir les travailleurs culturels pour une journée

---

<sup>60</sup> <http://www.journeesansculture.ca/fr/la-jsc-un-bref-aperçu> (consulté le 4 décembre 2019).

de réflexion, — plusieurs ont soulevé l'émergence de l'entrepreneuriat dans le paysage artistique comme étant une de leurs préoccupations. La transformation du travail autonome en entrepreneuriat met une pression induite sur les artistes, qui doivent non seulement obtenir une reconnaissance de leurs pairs, mais désormais aussi acquérir des compétences en gestion de carrière, en administration, en mise en marché, tout en développant des publics et des sources de financement diversifiés, allant même jusqu'à devoir créer des emplois. Pourtant, les valeurs attachées à l'entrepreneuriat (croissance, profit, délégation de tâches, etc.) ne riment pas nécessairement avec tous les types de travail autonome.

D'un point de vue néolibéral, un bassin plus grand d'artistes-entrepreneurs signifie un nombre plus grand d'individus prêts à se battre bec et ongles afin de créer leurs propres opportunités, favorisant un environnement dérégulé fait d'innovations économiques, de croissance ainsi que de demandes réduites auprès des gouvernements et des attentes moindres quant aux aides non entrepreneuriales. Un tel climat est voué à affaiblir toujours plus la culture d'entraide ainsi que l'ampleur de la mobilisation politique qui existent depuis longtemps dans le milieu des arts<sup>61</sup>.

On pourrait même aller plus loin, si l'on se base sur l'essai *La Société de la fatigue* de Byung-Chul Han (2014, p. 10-12), et dire que nous sommes tous voués à devenir « entrepreneur de nous-mêmes ». Selon l'auteur, nous serions passés d'une « société de la discipline », où les individus étaient contraints par le travail obligatoire — à l'usine, par exemple —, à une « société de la performance » dans laquelle les sujets intériorisent eux-mêmes la responsabilité du travail (qu'on fait notamment passer pour ce qu'il n'est pas, soit un divertissement, un loisir ou un engagement). Nous travaillons maintenant parce que nous « pouvons tout ». Alors que nous sommes libérés de toute entrave et pouvons n'écouter que nous-mêmes, nous sommes confrontés à une nouvelle forme d'exploitation qui est beaucoup plus pernicieuse et qui pousse à l'épuisement professionnel. Le penseur Maurizio Lazzarato (2009, p. 28) abonde dans le même sens, en soutenant que l'individu doit désormais « assurer lui-même la formation, la croissance, l'accumulation, l'amélioration et la valorisation de “soi” en tant que “capital”, à travers la gestion de toutes ses relations, de ses choix,

---

<sup>61</sup> Rodriguez, Pablo (2016) « L'artiste entrepreneur : le seul horizon qu'il nous reste ? » dans *Troubler la fête, rallumer notre joie*, Montréal : Journée sans culture. Consultable aussi en ligne (<http://www.journeesansculture.ca>, p. 51-52), (consulté le 4 décembre 2019).

de ses conduites selon la logique du rapport coûts/investissement et d'après la loi de l'offre et de la demande ». Ainsi, « la déprolétarianisation fait un bond en avant dans les discours (“tous propriétaires, tous entrepreneurs”), mais elle se transforme en son contraire dans les faits, notamment à cause de la déflation salariale et des coupes budgétaires de l'État-providence. L'économie de la dette organise ainsi une précarisation économique et existentielle qui est le nouveau nom d'une réalité ancienne : la prolétarianisation, notamment des classes moyennes et des travailleurs des nouveaux métiers » (Lazzarato, 2011, p. 73-74).

Dans le milieu culturel, où les financements sont restreints, certains emplois subventionnés par des programmes viennent avec de maigres salaires et des statuts temporaires. Aussi, beaucoup de postes à conditions précaires au sein des centres d'artistes sont pourvus par des femmes. D'autres programmes contribuent quant à eux à maintenir les artistes dans une position continuelle « d'émergence », laquelle va de pair avec une continuelle précarité. Pourtant, ces conditions difficiles (faibles revenus, difficulté à trouver un poste permanent, financement inadéquat à la production d'œuvres et d'expositions, etc.) ne sont pas liées à un manque de volonté, de compétences ou de savoir-faire. Elles sont plutôt dues au fait que le travail en art, en éducation ou en santé n'est pas considéré dans notre société comme une source de valeur en soi.

Pour pouvoir reconnaître les conditions difficiles liées à leurs statuts et se mobiliser, encore faut-il que les travailleurs « désocialisés » aient le temps, l'attention et les moyens nécessaires pour le faire. Personnellement, j'ai pris conscience de cette individualisation grandissante dans la pratique de mon métier de designer d'affiches de films, lequel favorise davantage la compétition égoïste que l'association fraternelle. Comme une grande partie du secteur publicitaire, les mandats pour la conception d'affiches de films sont souvent attribués sous forme de « pitch ». Selon cette modalité, trois ou quatre designers sont mandatés simultanément. En échange d'une légère rémunération, ils sont invités à proposer une dizaine de visuels qui explorent différentes idées. Au terme de ce processus, un seul concept est retenu, et une seule personne est rémunérée correctement. Avec le temps et au fil d'une reconnaissance acquise pour mon travail dans ce milieu, j'ai peu à peu commencé à contourner cette procédure en choisissant de travailler sur des projets qui, bien que

parfois moins lucratifs, favorisaient un lien de confiance. J'arrive personnellement à donner un meilleur rendement quand je suis engagée dans un projet où je sens que ma contribution est importante et où il y a place au dialogue et à l'échange, que lorsque je suis en compétition avec des pairs. C'est parce que je souhaite continuer d'exercer ce métier qui me captive et pour lequel j'ai développé un savoir-faire que j'ai commencé à me préoccuper de la dérive individualiste entraînée par la poussée actuelle du néolibéralisme.

Dans un contexte où les valeurs d'entraide mutent de plus en plus en valeurs de performance et de réussite personnelle, il est primordial de lancer un appel à se remémorer l'histoire de la classe ouvrière et l'héritage de solidarité avant que celle-ci ne disparaisse complètement. Bien qu'ils aient occupé une place centrale dans l'histoire sociale, les enjeux touchant à la classe ouvrière tendent à s'éclipser des réflexions et des discussions sur le travail. Évidemment, en dépit des luttes syndicales menées par les travailleurs pour améliorer leur sort, la condition ouvrière demeure peu enviable aujourd'hui. Beaucoup d'ouvriers ne souhaitent probablement pas transmettre ce legs à leurs enfants, qui auraient plutôt avantage à étudier pour se construire un meilleur avenir. Toutefois, bien que la génération actuelle ait un meilleur accès à l'éducation, certaines valeurs, comme la solidarité, le partage ou l'entraide — opposées à celles entraînées par la poussée actuelle du néolibéralisme — semblent s'être perdues.

### D'une histoire personnelle à une histoire du travail

Personnellement, l'accès à l'éducation m'a permis non seulement d'assouvir un besoin de connaissances, mais aussi de découvrir un monde qui m'a paru à un certain moment plus attrayant que le milieu d'où je venais. Mes parents n'étaient pas des ouvriers d'usines ou de mines, mais ils exerçaient des métiers manuels : mon père était charpentier-menuisier dans le milieu de la construction (son père était chauffeur de taxi) et ma mère était coiffeuse. Dans son roman *La place*, Annie Ernaux décrit comment, à un certain moment, en migrant vers le monde petit-bourgeois, tout ce qui la touchait de près lui est devenu étranger, les idées du milieu d'où elle venait lui ont paru ridicules. Elle décide alors d'écrire pour se rappeler la vie ordinaire, les gestes, les paroles et les goûts de son père, une existence qu'elle a aussi partagée, mais qu'elle a appris à oublier. Elle dénonce ainsi

la violence de l'assimilation à ce monde dans lequel elle est passée et, par l'écriture, tente de « mettre au jour l'héritage [qu'elle a dû] déposer au seuil du monde bourgeois et cultivé quand [elle y est] entrée (Ernaux, 2008, p. 111). » Je me souviens d'avoir éprouvé une colère et une confusion similaires à celles décrites par Ernaux en ne me sentant à ma place ni dans les milieux intellectuels et culturels que j'intégrais ni dans le milieu social d'où je venais. Pour réconcilier ces deux « mondes » et y trouver ma place, j'ai invité mon père à réaliser avec moi des affichages dans la ville.

Je me suis ainsi rapprochée de lui, en m'intéressant notamment aux gestes et aux savoir-faire de son travail, tout en lui faisant découvrir mon métier et les connaissances qui y sont liées. En d'autres termes, le travail artistique a été envisagé comme un espace-temps alloué pour qu'un dialogue émerge du processus de création, dans l'activité manuelle, à partir d'un contact entre deux individus, deux champs de connaissances et de savoirs, une *rencontre* entre deux « mondes ». Je me suis réapproprié les mécanismes de communication et de présentation publicitaires dont je fais usage dans mon activité de conception d'affiches publicitaires — travail qui est le moyen par lequel je subviens à mes besoins — en les utilisant comme moyens me permettant de donner une forme et d'articuler une pensée. Cette collaboration, ancrée dans un rapport humain et dans une mise en commun de nos savoir-faire respectifs, m'a amenée à donner un sens à mon travail. Dans un contexte où le surinvestissement de l'individu au sein du travail laisse très peu de place au commun, il me semble primordial de réactualiser ces valeurs de solidarité qui se sont peu à peu éclipsées de nos vies. Byung-Chul Han (2016, p. 11) souligne que le « sujet néolibéral, [cet entrepreneur de lui-même], n'est pas capable d'avoir avec autrui des rapports désintéressés : il ne se forme pas non plus d'amitiés désintéressées entre chefs d'entreprises ». L'isolement total auquel conduit le néolibéralisme ne nous rend pas libres. Selon le philosophe, la liberté (la vraie) est avant tout « relation ».

Cette transposition de nos activités, de nos outils et de nos savoir-faire, à mon père et à moi, dans un espace et un temps attribué momentanément en marge de nos occupations et de nos réalités habituelles, a d'une certaine manière généré un espace de réflexion et nous a amené de nouvelles perspectives. Dans l'ouvrage *Expérimentations politiques*, Maurizio Lazarrato (2009, p. 173)

explique comment Marcel Duchamp invite à penser l'acte de création comme un processus de subjectivation qui se produit dans le temps et dont résulte une métamorphose aussi bien de l'artiste, de son collaborateur ou du regardeur :

L'acte créatif est un acte esthétique dans le sens qu'il déplace et reconfigure le champ de l'expérience possible, et constitue un dispositif de fabrication d'un nouveau sensible et d'une nouvelle pensée. [...] Dans l'intervalle de l'opposition dialectique de l'œuvre d'art et de l'objet industriel, Duchamp intercale son invention la plus connue, le ready-made, qui interroge aussi bien la valeur d'usage de l'objet industriel (son utilité, sa fonctionnalité) que celle de l'œuvre d'art (une non-utilité qui a sa fonction, une non-finalité qui a sa place dans la société et la valeur capitaliste). [...] « En suspendant les goûts et les sensations constitués, le ready-made nous fait revenir « au point d'émergence de la subjectivité », au point de départ d'un nouveau processus de subjectivation, comme chez le converti, l'amoureux, le militant — ce qui est pour Guattari, la tâche propre de l'artiste.

Lazarrato (2009, p. 176) explique comment l'œuvre de Duchamp arrive à se substituer à l'autorité habituelle des goûts établis et des habitudes esthétiques, pour créer une émotion ayant le potentiel d'amener un point de vue nouveau. Il prend l'exemple de « l'amoureux [qui] rejette spontanément les exigences de son ego et qui, désormais sans appui, se soumet à une contrainte agréable et mystérieuse. [...] En exerçant son goût, il adopte une attitude d'autorité ; alors que, touché par une révélation esthétique, le même homme, sur un mode quasi extatique, devient récepteur et humble ». Similairement, on pourrait dire que l'amour d'un père pour sa fille et d'une fille pour son père amène une réceptivité qui a le potentiel d'ouvrir à quelque chose de nouveau. Pour ma part, j'ai eu l'impression de franchir une barrière qui existait entre mon père et moi quand nous travaillions ensemble à des projets artistiques. Une écoute mutuelle, qui n'existait pas, ou peu auparavant, a pris place dans cet espace, avec parfois certains accrochages, mais qui devenaient matière à réflexion.

Par exemple, une réappropriation par mon père d'une intervention artistique que j'avais mise en œuvre, *Mains* (Fig. 1.3), m'avait au départ confronté, pour ensuite devenir le moteur d'un dialogue entre nous. Je me rappelle avoir été choquée un certain matin, en voyant mon père se présenter à mon atelier avec un dispositif d'affichage sur son camion (Fig. 1.4),

rappelant les véhicules d'agitation-propagande. Il avait récupéré des affiches représentant ses mains de travailleurs que j'avais fait installer par l'entremise de la compagnie d'affichage Publicité Sauvage sur les palissades de chantiers de construction. Il avait prélevé ces images — de ses mains — sur les panneaux de la ville, pour les laminer sur des planches de contreplaqué (des matériaux liés à son métier), avant de les encadrer d'un cadre rouge vif peint avec une peinture industrielle et les attacher à l'aide d'une corde jaune sur son camion. Il était fier de m'informer qu'il faisait lui aussi de « l'art public », un terme que je lui avais appris à la vue d'un panneau dans le quartier des spectacles faisant la publicité d'une œuvre d'art public à venir. Nous circulions alors ensemble dans la ville. J'aurais dû être enthousiaste à ce dialogue que mon père instaurait, mais à cause d'une tension inscrite dans mon identité, son geste m'a au départ contrariée. Avec le recul, j'ai ensuite été davantage à l'écoute de ses propositions. Plutôt que d'être dans une forme de jugement sur ses origines (mes origines), j'ai accueilli ses idées, qui ont par ailleurs ensuite orienté les choix conceptuels et esthétiques des interventions artistiques que nous avons faites ensemble. Je suis devenue plus critique envers ma vision influencée par les milieux de la publicité et des arts. Cette collaboration m'a amenée à reconsidérer la notion de pratique artistique davantage comme un espace de dialogue, plutôt que de chercher à conserver à moi seule l'autorité du discours. Nous avons ensuite réalisé ensemble plusieurs œuvres-interventions, dans lesquelles je suis demeurée réceptive autant que possible aux absences d'adéquation, aux difficultés de communication et aux jugements, afin que les contrariétés et les conflits deviennent moteurs de réflexion, et donc de réelle création.

Par exemple, parce que mon père s'est montré curieux d'une référence aux photographies d'outils de Walker Evans sur fond blanc (décontextualisant ainsi les outils de leur fonction), nous avons photographié ensemble ses outils de la construction de la sorte. Ou encore, parce qu'il me suggérait d'utiliser une perceuse électrique, plus efficace, pour construire une boîte en bois, nous avons opté pour cette avenue plutôt que d'utiliser un marteau et des clous, qui m'apparaissaient comme étant plus esthétiques. Ainsi, l'interaction entre les outils et les gestes de charpentier-menuisier dans le milieu de la construction et ceux de mon activité de travailleuse culturelle, c'est-à-dire d'affichiste publicitaire dans le domaine du cinéma et de chercheuse et praticienne dans le milieu artistique, a

permis, dans les différents projets que nous avons réalisés ensemble, de soulever divers enjeux actuels liés aux arts et également au travail de manière plus générale : le partage entre travail manuel et travail intellectuel, l'importance du savoir-faire, de la *technè* ; le concept de la division du travail et sa reconnaissance dans le système capitaliste ; l'intervention des jugements esthétiques. Les différentes images photographiques et vidéo que nous avons réalisées ensemble ont été diffusées dans des espaces d'affichages que j'ai choisis dans la ville. L'œuvre-intervention *Mains* a été placardée sur des palissades devant des chantiers de construction. L'œuvre-intervention *Outils de travail* (Fig. 1.5) a été affichée avec mon père sur un panneau d'affichage du quartier Goose Village, un ancien quartier ouvrier, qui avait été laissé vacant pendant plusieurs années, avant que l'achalandage dans ce secteur ne reprenne avec la revitalisation du quartier. Cette même œuvre-intervention a été diffusée sur un camion arborant des écrans vidéos utilisés à des fins publicitaires (Fig. 1.6), une idée inspirée de celle de mon père dans sa réappropriation de mon projet rappelant les camions d'agitation de propagande. Ces espaces, qui témoignent de la transformation des villes, m'ont ainsi permis de porter des réflexions sur le travail, en portant une attention particulière au dialogue généré entre le lieu de diffusion et l'intervention artistique. Après avoir réalisé plusieurs projets dans des espaces alternatifs de diffusion sur différents espaces d'affichage dans la ville, principalement autofinancés, j'ai été invité à présenter mon travail à la Galerie dans l'espace d'exposition *SIGHTINGS* de la galerie Leonard et Bina Ellen<sup>62</sup>, un cube dont les quatre faces sont vitrées, qui est situé dans le hall de l'université Concordia à Montréal. Comme pour les affichages dans la ville, j'ai porté une attention particulière dans la proposition de mon projet d'intervention artistique *Box With the Sound Of Its Own Making* (Fig. 1.7 à 1.9) au dialogue entre le lieu de diffusion et l'installation présentée. En poursuivant la collaboration artistique avec mon père, j'ai réinterprété une œuvre de 1961 de l'artiste américain Robert Morris, intitulée *Box With the Sound Of Its Own Making*. Il s'agit d'une boîte en bois dans laquelle il a inséré un enregistrement des sons générés lors de sa fabrication. L'œuvre de Morris était présentée dans le

---

<sup>62</sup> Conçu comme une plateforme d'expérimentation et de réflexion critique autour de l'espace d'exposition (cube blanc moderniste), le cube *SIGHTINGS* a été installé en 2012 par la galerie Leonard et Bina Ellen et la programmation de 2015 portait sur la thématique du travail.

lieu d'exposition avec un haut-parleur inséré à l'intérieur qui diffusait les sons émis lors du processus de fabrication. Cette stratégie de présentation venait remettre ainsi en cause la séparation que le système capitaliste tend à maintenir entre les individus, leurs gestes et les produits de leur travail (Molesworth, 2003). Ce précédent historique, interrogé à partir de ma propre expérience, m'a permis à mon tour de revisiter certaines ambiguïtés qu'a soulevées l'historienne de l'art Julia Bryan-Wilson (2009) par rapport à la volonté de certains mouvements artistiques des années soixante de redéfinir le rôle de l'art par un rapprochement entre ouvriers et artistes.

Avec la collaboration de mon père, nous avons mis en scène une répétition de l'œuvre de Morris en vue de réaliser non pas une boîte, mais plutôt une vidéo de la construction d'une boîte. Et plutôt que de présenter une vidéo montrant la construction d'une boîte dans le lieu de diffusion, l'installation donnait à voir une photographie de grand format et à entendre une bande sonore (Fig. 1.9), qui ont toutes deux été captées lors de la préparation du tournage de la vidéo reconstituant l'œuvre de Morris. Ces fragments visuels et sonores issus d'un travail de recherche et d'une activité avec mon père cherchaient ainsi à exposer la mise en scène et à dévoiler la nature collaborative du travail artistique. Sur une bande sonore qui a été éditée afin d'accentuer certains passages, on pouvait entendre un échange, entrecoupé de silences, au cours duquel mon père et moi nous exerçons à la production future d'une vidéo captant le processus de fabrication d'une boîte. Ensemble, nous observons la documentation liée à l'œuvre de Morris et discutons de questions soulevées par cette œuvre. Nous choisissons les différents outils et matériaux nécessaires à la construction de la boîte et débattons de l'esthétique et de la fonction des différents instruments, de la « beauté » de certains gestes et du caractère « antique » des outils mécaniques en comparaison avec l'efficacité des outils électriques. Tandis que mon père décrit les actions, les gestes, les outils et les matériaux requis pour la construction de la boîte (banc de scie, marteau, équerre) et qu'il performe les bruits qui seront occasionnés par ceux-ci, j'évoque les possibilités et les contraintes des technologies employées pour la production d'image (caméra, enregistreuse, trépied/bras magique).

La photographie (Fig. 1.8) qui était affichée sur la surface horizontale de l'espace d'exposition représentait une image de la main de mon père qui pointe vers une reproduction de l'œuvre de Morris dans l'ouvrage *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam War Era*.<sup>63</sup> Les composantes sonores et visuelles de l'installation pouvaient être expérimentées de façon distraite et partielle (tel que sont expérimentées les publicités dans l'espace public), ou encore faire l'objet d'une étude plus approfondie qui révélait les différents niveaux d'information présents dans l'image et dans la bande sonore. Ainsi, une attention marquée à l'image donnait accès à un extrait tiré de l'essai de l'historienne de l'art Julia Bryan-Wilson portant sur le travail de Robert Morris, qui a servi comme point de départ à l'échange avec mon père. Dans cet ouvrage, Bryan-Wilson examine comment les artistes vers la fin des années 1960 ont cherché à redéfinir la signification de la discipline de l'art en s'identifiant en tant que *travailleurs* culturels (*art workers*). L'autrice contextualise l'œuvre de Morris en lien avec l'exposition *Robert Morris : Recent Works* qui s'est tenue au Whitney Museum of American Art en 1970. Pour cette exposition, Morris a conçu des installations monumentales avec l'aide d'une vaste équipe d'ouvriers, usant de procédés de hasard et d'automatisation afin de relativiser le privilège traditionnellement attribué à la main et à l'autorité de l'artiste. Selon Bryan-Wilson, les efforts déployés par Morris pour transposer des matériaux industriels en objets d'art et pour scénographier le travail physique témoignent, de façon contradictoire, d'une nostalgie de l'ère préindustrielle, ainsi que d'une perte de masculinité associée au travail manuel robuste.

L'autrice souligne également certaines ambiguïtés quant au rapprochement établi entre l'artiste et les ouvriers de la construction. Par exemple, dans une suite de photographies qui documente le processus de l'installation, on peut voir Morris à la fois dans le rôle de l'ouvrier, affairé à un chariot élévateur ou manipulant une large poutre de bois, et dans celui du contremaître, arborant fièrement un cigare. Dans la reprise de l'œuvre de Morris que j'ai réalisée avec mon père, la relation filiale favorisait une certaine intimité qui venait démentir le cliché habituel de l'ouvrier de la construction viril et machiste et qui invitait à reconsidérer, à partir de notre échange, le rapport entre le savoir

---

<sup>63</sup> Bryan-Wilson, Julia (2009) *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley: University of California Press, 2009, p. 90.

manuel, lié aux outils, et la connaissance intellectuelle que représentent les livres. Ce projet, tout comme les autres interventions réalisées avec mon père, faisait ainsi allusion à une réintroduction de la *main* dans le travail, non pas comme étant l'expression d'une volonté nostalgique à un retour au savoir-faire artisanal, mais en tant que symbole du potentiel d'imagination et d'action de l'individu. Bien que ces projets aient été pour moi des actes de création, au sens de processus de subjectivation menant vers une métamorphose, on peut s'interroger à savoir si le potentiel subversif et politique des œuvres tend à se perdre lorsqu'elles intègrent l'industrie culturelle, comme pour les mouvements de la critique institutionnelle qui se sont développés à partir des années soixante qui sont aujourd'hui assimilées au marché de l'art.

### L'art comme moyen de mobilisation sociale

Si l'art a un potentiel créatif et réflexif dans l'intime, il serait réduit, pour Maurizio Lazarrato (2009, p. 160-161) dans l'idéologie néolibérale, à alimenter l'industrie du tourisme et des loisirs, ainsi qu'à devenir un prétexte pour construire « des territoires-musées (Bilbao), des villes-musées (Venise), des quartiers-musées (Vienne), des villes-expositions (Kassel) ou des villes-festivals (Avignon), qui monnaient et capitalisent les désirs artistiques et culturels de la population et des publics ». L'auteur suggère en effet que les artistes, en même temps qu'ils expérimentent des espaces de liberté pour eux-mêmes et pour des publics, et qu'ils jouissent de la créativité et de l'inventivité de leur activité, se trouvent à alimenter une industrie culturelle qui amène à la fois un appauvrissement économique et un appauvrissement de la subjectivité. La valorisation capitaliste a, selon Lazarrato, la capacité d'intégrer les « contre conduites », les innovations sémantiques, les expérimentations de nouvelles matières d'expression et de modalités inédites d'énonciation dans toute une série de production de biens matériels et immatériels. En ce sens, les « œuvres [fonctionneraient] comme des produits qui déplacent le "spectateur-touriste" et le font circuler à travers les territoires et les villes, l'incitant à consommer » (Lazarrato, 2009, p. 161).

Afin d'expliquer le fonctionnement des dispositifs de gouvernement de la population et des publics par l'art et la culture, Mauricio Lazarrato distingue l'art en tant qu'institution et l'art en tant que pratique. L'auteur emprunte à Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) la « segmentarité coupe » du

molaire et du moléculaire. Le molaire est un découpage binaire des possibles (emploi chômage, travail-loisir, intellectuel-manuel, féminin-masculin, etc.), tandis que le moléculaire échappe à ces dualismes pour ouvrir à une nouvelle distribution du possible (Lazzarato, 2009, p. 25). Le molaire est attribué à l'art comme institution, tandis que le moléculaire est attribué aux pratiques, aux protocoles et aux procédures artistiques qui cherchent à déjouer les codifications, les modes d'énonciation et les dispositifs de visibilité. Alors que la dimension molaire peut être considérée comme l'aspect disciplinaire qui distribue les rôles et les fonctions selon une logique binaire, la dimension moléculaire introduit quant à elle des discontinuités dans les manières de sentir, dans les perceptions et dans les places et les fonctions sociales, pouvant ainsi être pensée comme l'hétérogénéité des libertés et des subjectivations (Lazzarato, 2009, p. 159). Lazzarato souligne que :

les pratiques micros, leurs processus et leurs dynamiques, lorsqu'elles passent dans le molaire, ne parviennent pas à remanier et transformer les modalités d'énonciation et de visibilité de l'art comme institution. Nous nous heurtons toujours à la traduction de la multiplicité de ces innovations, expérimentations, libertés et hétérogénéités dans la figure de l'artiste, de l'œuvre, du musée, du public et de leur fermeture dans ces classifications. [...] Le niveau molaire recentre (ou referme) systématiquement ces débordements, ces ouvertures, ces foyers de possibles, sur la logique propriétaire (ou patrimoniale) de l'"auteur", du "créateur" ou de l'"œuvre", ou encore du musée ou de l'institution.

Alors, « non seulement les pratiques moléculaires n'arrivent pas à remanier et à transformer les assignations disciplinaires de l'art et de l'artiste, mais elles sont également prises dans des processus de valorisation capitaliste et de gouvernement "culturel" des populations et des publics ». (Lazzarato, 2009, p. 160)

Dans un tel contexte, il m'a semblé essentiel de m'interroger sur mon statut de travailleuse culturelle et sur le lien entre ce statut et celui des travailleurs de plus en plus nombreux à se trouver hors des catégories traditionnelles d'emploi. Une réflexion et une mobilisation des artistes et des travailleurs en général me semblent d'autant plus nécessaires que, comme évoquées précédemment, les conditions des artistes et des chercheurs sont de plus en plus difficiles, alors que la compétition pour le financement s'intensifie. En plus de dépendre de différents emplois pour subvenir à leurs besoins (positions à temps partiel et emplois intermittents, charges de cours,

installation d'expositions, graphisme, réalisation et montage publicitaires, etc.), sans avoir de sécurité sociale (heures supplémentaires et vacances payées, assurance, retraite), les artistes sont soumis à une pression de professionnalisation : ils doivent acquérir un diplôme, suivre des formations pour apprendre à gérer leur carrière, assurer leur visibilité sur les réseaux sociaux ainsi que dans les milieux artistique (expositions, résidences) et académique (conférences, publications), développer de nouveaux publics, chercher des sources de revenus et de financement, etc.

Pour mon projet de recherche doctoral, j'ai souhaité développer davantage l'investigation sur les rapports entre l'art et le travail et sur l'espace de parole dans la société, cette fois-ci non pas en matérialisant une intervention d'affichage ou une exposition comme je l'ai fait auparavant, mais plutôt dans le tissage d'un texte. Emprunté au latin *textus* « tissu, trame » et dérivé du verbe « *texere* », qui signifie « tisser », le mot « texte » rappelle l'activité artisanale nécessaire à sa constitution. C'est donc ce à quoi je me suis appliquée, à suivre une certaine structure, une certaine orthographe, une certaine syntaxe, une certaine langue, et à façonner un parcours réflexif autour des anciennes industries du textile Chardonnet et Rhodiacéta, liant entre elles des trames d'histoire(s) du travail et de l'image, comme sont entrelacées des fibres dans le tissage.

## II

### DIVISION

*Nous avons l'outil. Il manque la manière*<sup>64</sup>.

Stéphane Lafleur

Le discours de Besançon prononcé par Emmanuel Macron en novembre 2018, à l'occasion de la réouverture du Musée des Beaux-Arts de la ville, laisse transparaître en filigrane une représentation romantique de l'artiste. Le discours réfère en effet au travail artistique comme étant « unique », « singulier », offrant un « regard nouveau », des « expériences sensibles nouvelles », et le musée y est décrit comme un « lieu d'innovation »<sup>65</sup>, témoignant d'une conception de l'art comme création originale<sup>66</sup>. On y décrit la culture et l'art selon une représentation romantique comme au siècle dernier <sup>67</sup> : « les plus hautes, les plus belles expressions de la sensibilité et de l'intelligence humaine », « un nouveau regard », « un éveil au beau », « une expérience esthétique unique », « un trésor encyclopédique de sensibilités », « les plus hautes et les plus belles expressions de la

---

<sup>64</sup> Lafleur, Stéphane (2012) *La journée qui s'en vient est flambant neuve*, album *Astronomie*, Avec pas d'casque.

<sup>65</sup> Macron, E. (16 novembre 2018) Discours prononcé au moment de l'inauguration du Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de la ville de Besançon, France, récupéré de [https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7\\_1oz\\_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEI-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZI44](https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7_1oz_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEI-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZI44) (consulté le 16 novembre 2018).

<sup>66</sup> Le terme « originalité » apparaît dans la langue française vers 1690. Heinich, Nathalie (1993) *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Les Éditions de Minuit, p. 100.

<sup>67</sup> Une première représentation romantique de l'artiste apparaît en 1831 dans la littérature avec *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac (Heinich, 2005, p. 18).

sensibilité et de l'intelligence humaine ». Visiblement, la notion de singularité de l'art et la figure du génie créateur — un autre mythe romantique associé à l'artiste — continuent d'informer aujourd'hui ce qui semble être la « normalité » dans le milieu des arts. Dans notre société, nous envisageons le mode « normal » d'exercice de la création comme étant celui de la « vocation » (Heinich, 2005, p. 149-150). Cette vision romantique nous fait voir l'artiste comme un individu dont l'engagement dans son activité est sans limites, qui tire un sentiment d'accomplissement en s'identifiant personnellement à son occupation, qui gagne sa vie pour pouvoir faire son art, plutôt qu'il subvienne à ses besoins par cette activité. Cette représentation idéalisée nous fait oublier que, même si quelques rares artistes reçoivent des sommes exorbitantes pour leurs œuvres, la majorité évolue dans des situations hétérogènes et bien souvent précaires.

### Une vision romantique de l'artiste

Qui plus est, une telle perception de l'activité artistique tend à la dissocier du *travail* nécessaire pour la mettre en œuvre. Cette dissociation entre l'activité artistique et le travail, qui consiste en des efforts et un labeur soigné, contribue aujourd'hui à la sacralisation de l'art. Elle entraîne aussi la marginalisation des artistes en leur accordant une place particulière dans la société, mais qui, en les éloignant du statut de travailleurs, les expose à une précarité grandissante. En effet, l'art est souvent vanté dans le discours populaire comme un espace de liberté et l'artiste comme une figure privilégiée et enviée. Nathalie Heinich (2005) va même jusqu'à suggérer que les artistes seraient une élite (en marge), qui serait apparue dans la société française après que la Révolution française eut supprimé les privilèges aristocratiques, les corporations et les académies, pour se réorganiser en régime démocratique.

Avec cette nouvelle organisation, qui introduit le système de la patente, tout artisan pouvait désormais exercer son métier en simple échange du paiement d'un impôt. Le statut d'artiste bascule non plus entre l'intellectuel et le manuel (comme au XVII<sup>e</sup> siècle), ni entre utilité et oisiveté (comme au siècle des Lumières), mais entre l'égalité qu'invoquent les partisans de la patente

et la liberté qu’invocent les artistes<sup>68</sup>. Selon Heinich (2005, p. 59), « le refus d’appliquer unilatéralement aux arts le “régime de communauté” artisanal entraîne le glissement de l’excellence aristocratique, qui légitime les privilèges, vers la singularité artiste, qui légitime la liberté de création ». La place importante faite aux créateurs dans la société d’aujourd’hui témoignerait d’une solution de compromis à un élitisme qui serait, selon elle, acceptable par la démocratie :

Depuis la Révolution française et, plus précisément, à partir de la génération romantique, ce sont les artistes qui ont incarné au mieux et la valorisation du singulier [...] et le droit à un privilège, générateur d’une impunité morale et juridique que favorise le paradoxe permissif des institutions, sans pour autant symboliser un élitisme injuste ou une atteinte à la démocratie, du fait que leur marginalité les tient à l’écart des avantages ordinairement associés à l’élite, aristocratique ou bourgeoise. Tout se passe comme si l’artiste était aujourd’hui chargé de réaliser, pour la collectivité, un fantasme de toute-puissance, la revendication d’un espace de liberté absolue concédée à certains de par leur appartenance à une catégorie cumulant naissance et mérite (2005, p. 413).

On retrouve ce « fantasme de toute-puissance » dans l’allocution d’Emmanuel Macron, qui est par contre difficilement compatible avec la nouvelle politique culturelle que le politicien tente de promouvoir. Ayant pour mission première l’accessibilité, celle-ci détonne en effet avec la figure du génie créateur. Son allocution s’articule paradoxalement autour de deux champs lexicaux opposés difficilement conciliables. Le premier, suggère des idéaux de singularité et d’excellence, tandis que le second propose des principes d’égalité et de démocratie :

l’expérience d’œuvres d’art aura toujours besoin de lieux uniques [...] les musées sont des lieux uniques singuliers [...] enrichir les œuvres d’art de regards nouveaux, d’expériences sensibles nouvelles [...] permettre à des artistes d’y exposer, de le transformer, d’y apporter leur propre regard, leur propre sensibilité [...] la capacité de réinventer des lieux, des places, un temps, un regard [...] un lieu d’innovation [...] leur

---

<sup>68</sup> Comme le décrit Nathalie Heinich (2005, p. 58), le secrétaire de l’Assemblée législative plaide pour que les artistes soient exemptés du régime de la patente : « on ne peut breveter le génie qui par lui-même est insolvable ». Mais il ne peut plus arguer de la « libéralité » des arts du dessin (c’est-à-dire de leur noblesse), puisque ce serait de réclamer un privilège au moment où ils sont abolit. Il lui faut infléchir le sens du mot « liberté », en en faisant un synonyme non plus de « libéralité » — par opposition aux contraintes corporatives, mais de reconnaissance de la particularité de l’activité artistique.

place pour voir, transformer, créer et se donner à voir [...] la revitalisation de la créativité.

Avoir accès à ce musée [...] l'accès du site à un large public [...] mission d'accessibilité [...] un combat essentiel de notre république, qui est un combat éducatif, culturel, civilisationnel, celui de permettre d'accéder au beau [...] cet éveil au beau et à la sensibilité, c'est la première forme d'accessibilité [...] cette notion d'accès, d'ouverture [...] ambition d'éducation, d'émancipation [...] cette dynamique de l'accès et de l'ouverture à tous nos lieux culturels [...] l'accès à l'art [...] un lieu exemplaire d'accès.

Une conception des arts et de la culture comme un moyen pour les individus de participer activement à la création de la société, plutôt que comme une valorisation de leur singularité, qui tend à diviser les travailleurs culturels et à leur enlever toute responsabilité citoyenne, assurerait une meilleure cohérence avec les notions de commun, d'ouverture et d'accessibilité prônées par le dirigeant politique. Une conception de la pratique artistique en tant que travail, plutôt que comme une vocation pourrait en ce sens nous amener, plutôt que de voir les artistes comme une élite en marge, à les intégrer aux luttes et à redéfinir de possibles mobilisations sociales pour unir la multiplicité des travailleurs qui sont désormais nombreux à être exclus du salariat.

Il semble qu'il y ait actuellement une volonté de renouer avec des figures de travailleurs libres des métiers artisanaux antérieurs à la Révolution industrielle, au capitalisme et au salariat, c'est-à-dire à une certaine autonomie du travail<sup>69</sup>. Mais encore faut-il s'interroger sur ce qui peut unir les individus dans le contexte néolibéral actuel qui tend de plus en plus à les diviser. Si on retourne aux origines des significations du travail, comme le fait la sociologue Rolande Pinard (2018, p. 12), pour qui son sens premier renvoie à la « force collective ouvrière qui résiste au capital », le « vrai » travail, celui émancipateur, serait le lieu où l'individu prend part collectivement à la société. Alors que la forme du syndicat comme moyen de revendication des droits sociaux peine de plus en plus à rejoindre l'ensemble des travailleurs, ne serait-il pas nécessaire d'étendre les luttes sociales à la

---

<sup>69</sup> On peut par exemple penser à l'essai *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail* de Matthew B. Crawford (2009) Paris : La Découverte.

pratique culturelle et aux autres formes de travail distinctes de celles du salariat ? En ce sens, il m'a semblé essentiel de redéfinir le rôle de l'art dans la société actuelle en suivant les transformations qu'ont subies les concepts de l'art et du travail, pour notamment les reconsidérer ensemble.

### L'activité artistique comme travail

Une étude issue des archives liées au site des Prés de Vaux de Besançon, la *Note sur la machine Jacquard* (Fig. 2.1), calligraphiée à la main et accompagnée de dessins, nous rappelle que les fondements des notions du travail et de l'art, tels que nous les concevons aujourd'hui et que l'on accepte comme allant de soi, sont en fait le produit d'une construction historique. En 1865, une épidémie affecte la culture de la soie et son industrie, ce qui amène le comte de Chambord à mandater Hilaire de Chardonnet afin qu'il trouve une solution à ce problème. Parallèlement à Louis Pasteur, qui sera mandaté pour le même problème par Napoléon III et éradiquera la maladie de la pébrine par l'application de règles d'hygiène strictes, Chardonnet développera quant à lui un procédé de fabrication de fils artificiels, qu'il industrialisera sur le site des Prés de Vaux à Besançon, donnant naissance à la première usine en ce lieu en 1892. L'étude de Chardonnet (Fig. 2.2) met en valeur la « prééminence artistique » de l'industrie lyonnaise<sup>70</sup> en opposition aux « autres grandes cités industrielles » :

Tout marche aujourd'hui vers un état de choses où la ville de Lyon, déchu de la place à part qu'elle occupe depuis tant d'années, tombera au rang des autres grandes cités industrielles. Cependant, elle conserve encore sa prééminence artistique ; l'**expérience** des fabricants, le **talent** des dessinateurs, l'**habileté** des ouvriers, l'**emploi traditionnel** des meilleurs procédés de teinture et de fabrication, la **connaissance**, souvent **héréditaire**, des **tours de main** les plus délicats, tout se réunit pour faire de Lyon la métropole du tissage et comme un foyer nécessaire à la perfection de cet art. Toutes les fois qu'un de ces dessinateurs renommés, dont les fabricants se disputent les œuvres, est allé s'établir hors de France, il a perdu rapidement, loin de ceux qui pouvaient le comprendre et le juger, l'heureuse initiative et le goût qui le distinguaient<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Lyon, deuxième ville en importance en France, comptait 180 000 habitants dans son agglomération, dont plus de la moitié provenaient du tissage de la soie, l'industrie la plus importante qui existait en France (Rude, 1982, p. 10).

<sup>71</sup> Le document original et les ébauches de cette note se trouvent dans le fonds Chardonnet, musée du Temps de Besançon. Une retranscription du texte est disponible dans le livre : Demoment, Auguste (1953) *Un grand inventeur : Le comte de Chardonnet (1839- 1924)*, Paris : La Colombe.

Dans cet extrait, l'adjectif « artistique » renvoie à une signification ancienne du terme, du latin *ars*, utilisé principalement comme adjectif au sens de « savoir-faire, habileté ou aptitude à agir » (Rey, 1987, p. 10). En effet, dans l'Ancien Régime sous le système féodal, les conceptions du travail, de l'artisanat et de l'art différaient de celles que nous connaissons aujourd'hui. William H. Sewell (2007, p. 19-25) rappelle que, dans cette organisation de la société, les différents métiers commerciaux étaient regroupés avec les occupations industrielles dans une strate de la société urbaine désignée en tant qu'« arts et métiers ». Les membres de ce secteur d'activité étaient connus en tant que « gens de métiers ». Bien que les activités des « gens de métiers » soient considérées comme manuelles, celles-ci étaient également considérées en tant qu'arts, c'est-à-dire que ces métiers exigeaient l'exercice de la discipline et de l'intelligence. En d'autres termes, les « gens de métiers » étaient situés à l'intersection entre les domaines du travail manuel et du travail intellectuel, résumé sous l'expression « arts mécaniques », qui désignait les activités nécessitant simultanément l'effort physique du corps et l'exercice de l'intelligence. En contraste au travail, l'art comportait un aspect valorisant.

Dans l'Ancien Régime, le terme « art » signifiait un large registre d'activités et était utilisé couramment, non pas seulement pour représenter la poésie, l'architecture ou la peinture, mais pour signifier également les arts mécaniques, les arts du gouvernement, les arts de la guerre, etc. (Sewell, 2007, p. 22). Dans le *Grand Vocabulaire François* de 1762-1764, le terme « art » réfère à tout ce qui est la conséquence de l'habileté et de l'industrie de l'homme et est défini comme une méthode pour exécuter une activité selon certaines règles. Cette conception diffère de l'idée romantique de l'art comme expression du génie créatif, qui échappe aux conventions de la vie quotidienne. L'art n'était pas soumis à l'originalité, l'inspiration et le génie, mais était plutôt soumis à des règles, un ordre, une discipline. Toutefois, le nom d'artiste, même s'il est synonyme d'ouvrier ou d'artisan, ne s'appliquait au XIX<sup>e</sup> siècle qu'à des professions ou à des techniques privilégiées (l'horlogerie, par exemple) et son statut était supérieur à celui des autres acteurs du processus économique (Rey, 1987, p. 11).

Ce serait à partir du moment où le travail artistique s'est vu investi non plus comme un métier où l'on gagne sa vie, que serait apparue la figure du créateur inspiré qui continue d'être associée aujourd'hui à l'artiste. D'un métier d'abord transmis de père en fils typique du Moyen Âge dans le régime artisanal, celui-ci serait devenu une profession libérale dispensée à des candidats sélectionnés durant l'époque académique, pour ensuite prendre la forme de l'incarnation d'un don par quelques élus dans le régime vocationnel (Heinich, 1993, 2005). Au début de cette transformation, les occupations étaient classées selon une tradition ancienne opposant les arts « mécaniques », qui désignaient ce qui requiert l'usage de la main, aux arts « libéraux », qui ne devaient pas requérir de travail physique ni être pratiqués contre un salaire (Heinich, 1993, p. 8). Contraints à vivre de leurs mains, les artisans étaient tout au bas de la hiérarchie de la société, mais se distinguaient toutefois des ouvriers n'ayant pas de qualifications grâce à l'organisation corporative<sup>72</sup>. Celle-ci « assurait la gestion des intérêts individuels autant que collectifs régulant la concurrence et contrôlant la formation des apprentis et compagnons, l'accès des maîtres à la pratique, la conformité des usages par le droit de visite des “jurés” élus par leurs pairs, ainsi que la protection sociale par l'entraide grâce aux confréries religieuses » (Heinich, 1993, p. 8-9). Le système des corporations organisait tous les métiers artisanaux, dont la peinture et la sculpture.

Dans une volonté de se détacher du travail manuel, de rompre avec l'opprobre de l'artisan sans éducation, le système académique s'est établi peu à peu, venant remplacer l'organisation sous le principe corporatif. Pour ce faire, il « fallut réaffirmer que les arts pouvaient être pratiqués de façon “libérale”, c'est-à-dire conformément à l'idéal des arts libéraux gouvernant le système académique et non selon le modèle artisanal propre aux anciens arts mécaniques » (Heinich, 2005, p. 57). Il fallait à la fois que le praticien ait acquis un certain niveau de compétence intellectuelle, pas seulement manuelle, et qu'il exerce en ne commercialisant pas ses œuvres. Les premières académies de peinture sont apparues en Italie, par exemple avec l'Accademia de Disegno fondée en 1562 (où peintres et sculpteurs furent officiellement émancipés de leurs corporations en 1571).

---

<sup>72</sup> Inaugurée à Paris en 1121 avec les marchands d'eau (Heinich, 1993, p. 9). *Les corporations en France avant 1789* (1941), *Dictionnaire des arts, métiers et professions* (1905), W. H. Sewell, *Gens de métier et révolutions* (1980).

Puis, en France, l'Académie royale de peinture et de sculpture viendra marquer en 1648 le début d'une revendication des praticiens à l'accès à un statut traditionnellement réservé aux « arts libéraux » : grammaire, dialectique et rhétorique (*Trivium*) ; arithmétique, géométrie, astronomie et musique (*Quadrivium*). On passera ainsi du métier à la profession (Heinich, 1993, p. 7-10).

Comme le décrit Heinich (1993, p. 24-29), tandis que dans l'organisation sous principe corporatif, les candidats étaient sélectionnés sur la base d'un apprentissage et d'un compagnonnage au sein d'un atelier sanctionné par la production d'un chef-d'œuvre (démontrant ainsi l'assimilation des règles du métier), dans le système académique, les praticiens seront désormais sélectionnés par cooptation fondée sur le mérite. L'apprentissage, qui se faisait dans le régime artisanal par la transmission des secrets d'atelier, des tours de main assimilés par l'observation directe et l'imitation de maître à apprenti, de père en fils, sera réduit dans l'enseignement académique essentiellement à des séances de dessin d'après modèle et caractérisé par une transmission collective et théorique coupée du contexte pratique de fabrication des images. Les liens de famille, qui étaient déterminants dans le principe corporatif, n'auront plus la même importance avec l'Académie, tandis que la sélection des aspirants ne dépendra plus de valeurs communes à des personnes ou des milieux, mais dépendra désormais du talent des candidats.

Heinich (1993, p. 33) souligne que ces transformations amèneront une ouverture vers un univers de référence aristocratisé, qui permettra à des nobles de fréquenter l'Académie. Dégagé de l'opprobre attaché aux fonctions rémunérées et manuelles, l'« intérêt désintéressé » pour les arts du dessin contribuera à lui conférer le statut d'occupation libérale. Se formera alors une élite interne au métier, une « aristocratie » des peintres et des sculpteurs cooptés par les pairs. Les académies contribueront « à sélectionner une élite qui présentait une forme inédite, puisque son principe ne reposait pas, comme pour la noblesse, sur la naissance, ni comme pour la bourgeoisie, sur la fortune. Elle tenait essentiellement au capital de connaissance, c'est-à-dire au savoir intellectuel et aux relations mondaines » (Heinich, 1993, p. 10). Ce serait en réaction contre la règle, qui se serait généralisée avec l'Académie, et dans une progressive affirmation d'une autonomie de la personne à l'égard de la tradition, qu'aurait surgi le modèle vocationnel. À l'opposé du modèle vocationnel

par lequel avaient commencé à s'émanciper les grandes figures de la Renaissance, l'enseignement académique avait quant à lui amené une standardisation accrue. C'est en réaction à cette normalisation et à cette imitation généralisées que, vers 1830, est réapparu dans la littérature artistique le motif du don et de la vocation, associé à la valorisation du génie contre la règle (Heinich, 1993, p. 99). À ce moment, l'art s'installe dans un nouveau régime de valeurs, soit le « régime de singularité » qui, à l'opposé du « régime de communauté », privilégie ce qui est hors du commun, original, unique (Heinich, 2005, p. 48).

Ainsi, à partir du romantisme, l'activité artistique se transforme à nouveau. L'apprentissage artisanal ou l'enseignement académique font place au don et à l'innéité. Le labeur soigné ainsi que la technique sont remplacés par l'inspiration. Le génie se substitue au travail ou au talent. L'innovation prend la relève par rapport à l'imitation des tours de main ou des canons esthétiques. L'individualité de l'acte créateur se supplée à l'obéissance à des normes collectives. La subjectivité de l'artiste subroge la subjectivité du savant. La rétribution au renom remplace le paiement au mètre ou à la journée dans la tradition artisanale (Heinich, 2005, p. 103). Une importance sera dorénavant accordée à la signature de l'artiste, qui amènera également des notions d'authenticité, d'individualité et d'originalité. (Heinich, 1993, p. 111) Les arts de l'image, s'étant d'abord affranchis d'un statut (inférieur) d'artisan, pour tendre vers un statut (supérieur) de profession libérale institutionnalisée par l'Académie, ont ainsi vu surgir le motif du don, de la vocation et du génie, dans lesquels, comme nous l'avons vu dans l'allocution présidentielle prononcée à Besançon, l'art semble se définir encore aujourd'hui. De la même manière que Natalie Heinich, bien que son analyse de la transformation de l'artiste dans le passage vers le nouveau régime soit minutieuse et utile pour l'analyse des concepts d'art et de travail, semble faire abstraction de la réalité et de la condition des artistes actuels dans ses idées sur l'art contemporain. En ce sens, elle semble elle aussi dissocier encore aujourd'hui l'activité artistique du *travail*.

Dans un mouvement similaire, si on suit les transformations qu'ont subies les concepts du travail, on découvre que le terme était défini dans le dictionnaire de l'Académie française de 1694 en tant que labeur, lourde tâche, peine, fatigue. Travailler signifiait « faire une tâche, accomplir une peine

qui implique une fatigue du corps ». Le travail n'était pas l'œuvre ou l'ouvrage accompli, mais la peine nécessaire pour la produire, contrairement à une période ultérieure, où autant dans le discours des travailleurs révolutionnaires que dans la culture française en général, le mot « travail » portait des connotations de productivité et même de créativité. La signification du terme « travail » et du vocabulaire qui s'y réfère s'est formée et modifiée dans le temps en rapport à l'organisation socio-économique : au 12<sup>e</sup> et au 13<sup>e</sup> siècle, dans la période féodale, lorsque les villes et les manufactures domestiques ont émergé ; à la fin du 15<sup>e</sup> siècle et au début du 16<sup>e</sup> siècle, lors des débuts du commerce international, du système colonial, de l'implantation des banques ; au 18<sup>e</sup> siècle, lorsque les termes « salaire », « travailleur » et « capital » ont acquis leur signification moderne (Godelier, 1980, p. 165-166).

Comme le souligne Maurice Godelier (1980, p. 166), ce n'est qu'à partir du 18<sup>e</sup> siècle que l'idée du travail en général émerge et devient un concept central dans le discours de l'économie politique, entre le *Tableau économique de la France* de François Quesnay (1759) et *Wealth of Nations* d'Adam Smith (1776). Pour Quesnay, la seule forme de travail productif est l'agriculture, tandis que sont considérées comme stériles les classes industrielles et commerciales. La nature, aidée du travail humain, était une source réelle de valeur. Smith conteste l'idée qu'une activité spécifique puisse être la source de la valeur, préférant concevoir le travail comme une entité distincte, ne relevant pas du commerce, de l'agriculture ou de la fabrication, mais plutôt comme l'ensemble de ces formes de travail.

Cette abstraction du « travail en général » sera le point de départ au développement de l'économie moderne. À la suite de Smith, pour qui la valeur d'une marchandise se mesurera par la quantité de travail qu'elle implique, David Ricardo distinguera la valeur d'usage et la valeur d'échange, redéfinissant la question de la productivité. C'est ce qui amènera Karl Marx à maintenir que le travail crée de la valeur, mais qu'en lui-même il n'a pas de valeur, que seule la force de travail porte en elle une valeur d'échange, puisque, comme tout produit, celle-ci a un coût de production. Marx démontrera que la valeur ne réside pas dans les produits réalisés par le travail, mais plutôt dans l'énergie humaine qui produit un surplus, un travail par lequel le salarié dépense une énergie

qui va au-delà de celle qui lui est nécessaire pour subvenir à ses besoins, à sa reproduction. La productivité du travail n'est pas le travail lui-même, mais le surplus de force de travail de l'ouvrier, qui est exploité au profit des capitalistes. Le caractère social du travail serait ainsi dissimulé derrière la circulation des marchandises<sup>73</sup>, les marchandises devenues elles-mêmes méconnaissables en tant que produits sociaux. L'activité collective du travail sera ainsi fragmentée et transposée dans une logique marchande. Dans le processus de l'industrialisation, le travail perdra sa signification humaine et les travailleurs se verront contraints d'accepter des conditions de travail inhumaines, jusqu'à ce que l'action collective transforme peu à peu la physionomie du travail. Un droit du travail s'élaborera, l'action syndicale et politique des regroupements de travailleurs permettra aux individus de s'intégrer dans la vie politique. C'est dans ce contexte que se formeront les identités de classe ouvrière<sup>74</sup>. Avec l'ouvrier comme agent révolutionnaire, le travail s'affranchit de sa signification passée de « tâche pénible qui implique la fatigue du corps ». Il renvoie désormais à une activité épanouissante dans laquelle l'individu prend part collectivement à la société.

Nous avons certainement des leçons à retenir des modèles d'organisation des travailleurs induits par l'arrivée des machines au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme nous sommes nous-mêmes dans un mouvement de reconfiguration du travail avec les technologies numériques, l'histoire ouvrière peut sans doute nous éclairer quant aux solidarités à réactiver aujourd'hui dans les milieux du travail en mutation pour défendre nos voix.

---

<sup>73</sup> Afin de montrer l'idéologie à l'œuvre dans ce système qui *cache* les conditions qui gouvernent le monde économique et social, Marx utilisera le concept du fétichisme des marchandises. Selon ce concept, la productivité créative du travail humain est mystifiée sous la forme des marchandises. La théorie de la fétichisation de la marchandise élaborée par Marx met en évidence que les relations sociales entre les individus sont gouvernées par une *apparente* interaction autonome entre les commodités qu'ils produisent. Marx argumentera que la forme de valeur et le rapport de valeur des produits du travail n'ont absolument rien à voir avec leur nature physique, que c'est plutôt un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles.

<sup>74</sup> Thompson, Edward (2012) *La formation de la classe ouvrière anglaise* (Marie-Noël Thibault, Mireille Golaszewski, Gilles Dauvé, trad.) Paris : les éditions du Seuil (original publié en 1963) ; Rancière, Jacques (1981) *La nuit des prolétaires : archives du rêve ouvrier*, Paris : Fayard.

## Héritage de la culture ouvrière

En Angleterre, où émerge la Révolution industrielle en premier, la mécanisation de la filature de coton est rapide et plusieurs machines sont développées : *Spinning Jenny* (James Hargreaves, 1764), *Water Frame* (Richard Arkwright, 1769), *Mule Jenny* (Samuel Crompton, 1779) (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 26). Cette mécanisation permet l'accroissement des capacités productives et entraîne l'augmentation du nombre de tisserands à la main (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 26). Contrairement à la filature, le tissage y demeure longtemps une activité manuelle. Le métier mécanique est mis au point à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais son usage se propage lentement (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 26). La bonneterie représentait l'activité principale des Midlands, tandis qu'en 1812 « il y avait environ 25 000 à 30 000 métiers à tricoter en activité dans ces comtés, soit 85 % de l'ensemble de ceux qui fonctionnaient au Royaume-Uni. » (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 20). « La plupart des tricoteurs sur métiers en Angleterre travaillaient soit à domicile, soit dans de petits ateliers ne comprenant que quelques métiers et situés dans de petits villages industriels. La branche était largement contrôlée par les négociants qui louaient les métiers aux ouvriers chargés de fabrication » (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 20).

Alors que sont introduits les nouveaux procédés mécaniques actionnés par des machines à vapeur, plusieurs soulèvements ouvriers auront lieu entre 1811 et 1816. Les travailleurs détruiront les métiers à tisser, non pas « par hostilité à toute innovation [...], mais parce qu'elles permettent de fabriquer des marchandises de peu de valeur, d'apparence trompeuse, qui portent atteinte à la renommée de la profession et qui, de ce fait, contiennent les germes de sa destruction »<sup>75</sup>. Comme l'a souligné E. P. Thompson, « on doit comprendre que l'apparition du luddisme se situe au point critique de l'abrogation de la législation paternaliste et de l'imposition aux travailleurs, contre leur volonté et leur conscience, de la politique économique du laissez-faire »<sup>76</sup>. L'adoption par le gouvernement Pritt de Lois sur les associations en 1799-1800 (les *Combination Acts*) ne facilitait

---

<sup>75</sup> *Nottinham Review* (1811), cité dans (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 20).

<sup>76</sup> Thompson, Edward (2012) *La formation de la classe ouvrière anglaise* (Marie-Noël Thibault, Mireille Golaszewski, Gilles Dauvé, trad.) Paris : les éditions du Seuil (original publié en 1963), cité dans (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 22).

pas le recours à un registre d'actions syndicales, puisque les lois interdisaient toutes les associations ou coalitions d'ouvriers. Jusqu'à l'abolition des *Combinations Acts* en 1824-1825, les organisations syndicales durent se réfugier dans la clandestinité et le secret (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 31). Le luddisme est donc une étape importante par laquelle sont passés les ouvriers pour réaliser que l'amélioration de leur condition passe nécessairement par le contrôle démocratique du pouvoir (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 40). C'est-à-dire, par une implication des individus dans la configuration des législations et des droits du travail.

La *Note sur la machine Jacquard*, esquissée en 1865 (Fig. 2.3) par l'inventeur de la soie artificielle, qui sera commercialisée sur le site des Prés de Vaux, relate ce bouleversement du travail en Angleterre et en France occasionné par l'industrialisation. Le texte de Chardonnet fait référence au déclin de l'industrie de la soie à Lyon, alors qu'au début de la production mécanisée, la hiérarchie du monde du travail dans cette ville se distingue des conceptions nouvelles qui révolutionnent la manière de fabriquer en Angleterre :

Depuis quelques années, la brusque application des doctrines du libre-échange rend la situation plus difficile encore. Les Anglais, si inférieurs à nos fabricants sous le rapport du goût, mais placés dans de meilleures conditions pour le travail à la vapeur, prennent trop souvent l'avantage dans la lutte de bon marché. [...] Je ne parle pas ici de la maladie des vers à soie, qui menacent d'arrêter le travail, faute de matière première, et qui, en nous forçant d'en chercher à la Chine et au Japon, nous rendent encore tributaires des Anglais, seuls en possession d'un commerce régulier avec cette partie du monde. [...] Les machines, en permettant de livrer à bas prix des tissus d'assez bonne qualité, font abandonner de plus en plus l'usage des étoffes riches, imitées, jusqu'à un certain point, grâce au perfectionnement des procédés d'impression, et remplacées, comme tentures, par les papiers peints. [...] Dans la fabrication des étoffes riches, les chefs d'industrie ont intérêt à connaître leurs ouvriers, à distinguer les plus habiles, à employer chacun d'eux au travail où il excelle. Ceux-ci, de leur côté, mettent leur amour-propre à bien faire. Justement estimés, traités comme des auxiliaires utiles, ils entretiennent avec les fabricants des rapports affectueux, de déférence d'une part, de patronage de l'autre. Ces rapports n'existent plus dans les manufactures où les

métiers produisent les mêmes tissus de la même manière, et où on n'a que faire de l'intelligence des ouvriers. [...] <sup>77</sup>

L'auteur valorise ici l'industrie de la soie en France, en opposition à la nouvelle organisation capitaliste des filatures de coton en Angleterre. En effet, à Lyon, le mode d'organisation d'une grande part des ouvriers se distinguait encore de celui des grandes usines qui commençaient à se développer un peu partout, avec la Révolution industrielle et la libéralisation de l'économie. Les ouvriers de la soie, appelés les canuts, continuaient de défendre la forme de leur organisation dans laquelle ils n'étaient pas directement subordonnés aux capitalistes comme dans les grandes usines.

À la tête de l'industrie de la soie, on retrouvait l'entrepreneur ou le capitaliste, qui passait les commandes qu'il payait à la pièce, en fournissant la matière première et le dessin. Celui-ci négociait avec le chef d'atelier, qui était un maître-ouvrier. Ce maître-ouvrier était propriétaire de ses métiers (de deux à six en moyenne) et il assurait l'achat, l'entretien, ainsi que le montage. Aidé de sa famille, il travaillait lui aussi — tissant sur un de ses métiers —, mais il confiait également les autres métiers à des apprentis ou à des ouvriers travaillant chez lui. Les véritables prolétaires étaient les compagnons, qui ne détenaient pas d'outils — ils ne possédaient que leurs bras — mais, comme le souligne Fernand Rude (1982, p. 11), à cette époque, on réunissait les deux catégories de travailleurs sous la dénomination commune de classe ouvrière ou de classe des tisseurs. Ceux-ci habitaient et mangeaient le plus souvent avec leur chef d'atelier et recevaient comme salaire la moitié du prix de façon touché par ce dernier. Ainsi, les maîtres-ouvriers en soie n'étaient pas détenteurs de leur production — ils dépendaient des 350 marchands-fabricants qui leur fournissaient la matière première et vendaient les étoffes tissées —, mais ils demeuraient propriétaires de leurs outils de travail et travaillaient dans la sphère domestique plutôt que dans les manufactures (Rude, 1982, p. 11).

---

<sup>77</sup> Hilaire de Chardonnet (1865) « Note sur la machine Jacquard », fonds Chardonnet, musée du Temps de Besançon cité également dans : Demoment, Auguste (1953) *Un grand inventeur : Le comte de Chardonnet (1839-1924)*, Paris : La colombe, p. 37.

La particularité de l'organisation des ouvriers de la soie, qui fait écho d'une certaine manière à l'organisation actuelle des travailleurs des milieux culturels propriétaires de leurs outils, mais aussi à de plus en plus de travailleurs de différentes sphères où le travail s'organise par projets ou à partir de plateformes numériques, pourrait d'une certaine manière servir de source d'inspiration pour définir une forme de solidarité aujourd'hui. Comme les canuts, ces ouvriers qui formaient « un milieu original avec son rythme spécifique et qui bénéficie d'une communauté de travail dotée d'un fort sentiment d'appartenance, même si les intérêts des chefs d'ateliers [étaient] loin d'être identiques », impliquant « des savoir-faire et des revenus différents » (Zancarini-Fournel, 2016, p. 250), les artistes et les travailleurs du numérique ne forment pas une classe homogène. Bien que les intérêts des chefs d'ateliers et des compagnons différaient, « la revendication d'autonomie et de contrôle de leur métier par les tisseurs [...] [s'opposait] à la nouvelle organisation capitaliste encore balbutiante en France, avec de grandes usines, de nouvelles machines et une domination directe entre entrepreneurs et ouvriers, qui [existait] déjà dans les filatures de coton et que certains souhaiteraient appliquer à l'industrie de la soie » (Zancarini-Fournel, 2016, p. 250).

Avant la Révolution française, les travailleurs, soumis aux règlements des communautés d'arts et métiers (ou corporations), nommés compagnons, après un long apprentissage et un tour de France, pouvaient envisager d'accéder à la maîtrise. Les ouvriers se distinguaient par leur métier organisé en corporations empreintes d'un esprit de corps : tisseurs, menuisiers, charpentiers, verriers, maçons, qui avaient tous un savoir-faire spécifique. L'édit de Colbert avait généralisé en 1673 les regroupements de travailleurs afin de faire respecter les règlements sur l'apprentissage, la maîtrise, la qualité des produits et le processus de travail. Ce système collectif de travail était fait de hiérarchies corporatives, de solidarités et de surveillances mutuelles. Chaque maître employait d'un à cinq compagnons et apprentis. Dans le textile (en particulier dans les soieries lyonnaises), les femmes — célibataires ou mariées — représentaient une part importante de la main-d'œuvre. Dévideuses, fileuses, ourdisseuses, brodeuses, elles travaillent en atelier ou à domicile (Zancarini-Fournel, 2016, p. 66). Avec les métiers venaient également des droits et la citoyenneté. L'acquisition du métier pour les ouvriers de la soie leur conférait le droit de vote et ainsi une forme de liberté dans la société. La perte de la reconnaissance de leurs métiers, au nom du libre marché,

sera leur plus grande perte, parce qu'elle était synonyme de perte de citoyenneté. C'est ce que chercheront à défendre les canuts — leurs voix dans la société — en se regroupant pour continuer de revendiquer leur autonomie, après la suppression des organisations.

La *Note sur la machine Jacquard* de Chardonnet (Fig. 2.4) relate ce contexte où des organisations ouvrières similaires aux luddites en Angleterre se sont formées dans l'illégalité à Lyon :

À toutes ces causes purement industrielles qui, dès le temps de Jacquard, atteignaient la prospérité de Lyon est venue se joindre l'influence des circonstances politiques. [...] Depuis la révolution de Juillet, cette influence a presque entièrement disparu. D'une part, loin de pouvoir tenir les promesses de bien-être qu'ils avaient faites, les fabricants s'étaient vus forcés, par la stagnation des affaires, de laisser sans ouvrage une partie des ateliers ; d'autre part, beaucoup d'ouvriers, aigris par ces déceptions, poussés au désespoir par la misère, sans cesse en butte aux excitations de la presse républicaine, se laissèrent enrôler dans des sociétés secrètes, et manifestèrent souvent, même les armes à la main, des tendances anarchiques. [...]

L'inventeur fait notamment ici référence à la révolte des canuts, un soulèvement des tisseurs de la soie à Lyon, qui débuta en 1831 et qui est considéré par l'historien des canuts, Fernand Rude, comme un des premiers mouvements de la classe ouvrière. Mécontents du faible coût du prix de façon, les ouvriers de la soie forment un mouvement revendicatif pour exiger que soit imposé un tarif aux marchands. Pour atteindre leurs buts, ils utilisent plusieurs moyens : pétitions aux autorités pour régler le prix de façon des étoffes en soie, manifestations sur places publiques, arrêts de métiers, etc. (Rude, 1982, p. 27). Suite aux pressions des ouvriers, un accord sera conclu, un tarif sera adopté, mais, devant le refus de certains marchands-fabricants de se conformer au tarif, au nom de la liberté du commerce, des soulèvements éclateront, qui se transformeront en affrontements armés. Je ne suggère pas ici de nous inspirer des canuts pour prendre les armes. Je suggère plutôt de chercher un moyen par lequel unir l'hétérogénéité des travailleurs aujourd'hui qui œuvrent dans un climat de plus en plus dérégulé.

Avec l'industrialisation, la structure du travail s'est reconfigurée de telle sorte que le droit de se rassembler et de s'organiser s'est perdu, au nom du libre marché. Sous l'Ancien Régime, les jurandes, constituées par le serment mutuel que se prêtaient les maîtres, servaient à observer les

règlements, mais aussi à apporter une solidarité et une morale professionnelle. Dans la dissolution des corporations et des jurandes, c'est la possibilité même de l'action collective dans la société que les individus ont perdue, et ainsi l'accès à la citoyenneté. Refusant cette place à laquelle on voulait les soumettre, les travailleurs ont manifesté une résistance. L'histoire ouvrière peut nous être utile aujourd'hui afin de réfléchir aux mutations actuelles du travail. Notamment, dans la manière dont les canuts, des artisans de la soie, se sont rassemblés pour revendiquer leur autonomie face aux marchands. Propriétaires de leurs outils, mais pas de leur production, ceux-ci peuvent ressembler à certains égards à bon nombre de travailleurs aujourd'hui, autant dans le secteur des arts que celui des plateformes numériques.

Aujourd'hui, faute de pouvoir compter sur les structures syndicales pour unifier les nouveaux travailleurs « sans classe », ces derniers pourraient à tout le moins s'inspirer de la culture ouvrière pour chercher à tisser des liens entre eux. Pour William H. Sewell (1980, p. 280-283), ce serait non pas à l'intérieur des usines, avec la classe ouvrière, qu'aurait émergé la conscience des mouvements ouvriers. La « classe laborieuse », trouverait plutôt son origine au moment où les artisans, sous l'Ancien Régime, cherchaient à organiser leur travail sous forme de guildes et de corporations, faisant ainsi écho aux ouvriers de la soie qui souhaitaient défendre l'organisation de leur métier. La conscience de la condition de travailleur était alors davantage liée à des mots se rapportant à l'idée d'unité, comme *association* ou *fraternité*, plutôt qu'à des termes marquant la hiérarchie sociale, comme le mot *classe*. Dans une volonté de préserver leurs savoir-faire et de continuer d'exercer leurs métiers, ces artisans auraient tenté d'ériger un contre-système dans lequel le travail — manuel ou cognitif —, plutôt que la propriété, serait la particularité englobante de l'ordre social. Ce serait cette culture qui, en continuant de se développer avec la classe ouvrière à l'ère industrielle, aurait fait un contrepoint aux conditions déshumanisantes du travail en usine. Nous avons certainement des leçons à retenir de ces premiers regroupements ouvriers qui favorisaient le développement de solidarités élargies dans la société, n'excluant pas les femmes et les travailleurs sans métier.

Cette culture ouvrière, à la distinction des syndicats qui se développeront par la suite avec l'essor de l'industrialisation (en groupant des membres d'une même profession, puis d'une même entreprise), favorisait le développement de solidarités élargies dans la communauté. Fernand Rude (1982, p. 173) souligne en effet que « des milliers d'ouvriers avaient participé au mouvement de 1831. Révolte des canuts à l'origine, s'y joignirent des ouvriers de toutes professions ». Qui plus est, les femmes ont joué un rôle crucial dans le mouvement des canuts. L'historienne Zancarini-Fournel (2016, p. 248) fait ressortir leur importance en relatant les propos de témoins oculaires : « on a vu les femmes d'ouvriers, nouvelles Spartiates, faire de la charpie sur le quai, panser les leurs sur le lieu même du combat, ranimer leur courage et les renvoyer au feu ». Comme le souligne Rolande Pinard (2018, p. 78) « avant l'industrialisation, les luttes des classes laborieuses, pour contrer leur exploitation, engageaient à la fois la famille et la communauté. » Le déplacement du travail et de l'action politique « du domicile, de la communauté, vers le grand atelier et les métiers » (Pinard, 2018, p. 94), « maintiendra la marginalisation des femmes : décisives, déterminantes, mais sans voix, invisibles et sans pouvoir, parce qu'absentes de la sphère publique institutionnalisée, confinée à la sphère privée du travail. » (Pinard, 2018, p. 100).

Dans le fonds d'archives portant sur les Soieries Chardonnet, on retrouve un article du journal *Illustrated London News* qui, à partir de reproductions de gravures, illustre le travail dans les ateliers de l'usine en 1897 (Fig. 2.5). Dans l'image du haut, la machine occupe l'essentiel du cadre, alors que sont à peine visibles les quelques mains d'ouvrières ici et là, à l'instar du texte d'accompagnement qui, dans sa description du processus de production, occulte presque complètement le travail des ouvrières, pourtant majoritaires dans l'usine. En effet, « le travail de 12 000 vers à soie en verre » (les filières en verre d'où sortaient les fils artificiellement créés) a préséance sur celui des « doigts agiles » des ouvrières qui manipulent les fils. Le travail des femmes, pourtant nombreuses, qui préparent les « vers à soie artificiels » à la main (les filières de verre) et qu'on peut voir dans l'image du bas dans le journal, est assimilé à celui des vers à soie artificiels : « Here the silkworms are not bred but manufactured, and the labour of over 12,000 glass substitutes is being utilized ». Selon le titre et l'image d'un ver à soie illustrant l'article, ce serait

une usine de vers artificiels, « The manufacture of the artificial silkworms », qui aurait remplacé non pas des ouvrières, mais des vers : « The silkworm out of work ».

L'article débute en mentionnant que « l'homme arrache ses secrets à la nature pour copier ses idées et ses méthodes ». Si on associe la nature à la femme — on utilise « Dame Nature » dans le texte — c'est qu'on se fonde sur le schéma patriarcal de la domination et de l'exploitation de la nature et des femmes qui prévalent dans la société à cette époque (et encore aujourd'hui). Comme mentionné précédemment, c'est en effet un travail traditionnellement fait par des femmes, le filage à la main — une activité n'ayant jamais été reconnue comme un métier exigeant un apprentissage et octroyant des droits —, qui est remplacé par la machine. Comme le porte à l'attention Rolande Pinard (2018, p. 45), « les activités des femmes des classes laborieuses n'ont pas été historiquement associées à des métiers ; mais cette “ expropriation ” du métier [qu'a amené la division du travail], qui ne touchait que des hommes, aura sur elles des répercussions directes.

Les premières tâches à être mécanisées étaient celles traditionnellement réalisées par les femmes et les enfants, soit le filage, le bobinage et le cardage, l'efficacité des machines se mesurant à la possibilité d'embaucher femmes et enfants pour accomplir le plus grand nombre de tâches (Babbage, 1832). Au départ, la majorité des travailleurs des premières usines sont des femmes et des enfants, une main-d'œuvre moins coûteuse et plus malléable. De la sorte, au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, la majorité des travailleurs des Prés de Vaux, où l'on produisait du fil synthétique pour les Soieries Chardonnet, étaient des femmes. En revanche, dans les années 1960, la main-d'œuvre de l'usine Rhodiacéta sera principalement composée d'hommes.

Dans un document intitulé « Rapport sur la journée de 10 heures » (Fig. 2.6), une comparaison du personnel est effectuée : en mars 1903, 472 femmes et 123 hommes étaient employés, tandis qu'en juin 1906, 462 femmes et 211 hommes l'étaient. Une note en bas de page indique que, dans la catégorie « femmes », on compte les fileuses et les jeunes garçons, ce qui témoigne de la valeur inférieure accordée à ces dernières, considérées comme des enfants, et dont le salaire était moins élevé. Mais loin d'avoir pour résultat de « soulager le monde d'une grande partie de la corvée du

travail manuel », comme on en fait mention dans le texte du périodique *The Illustrated London News*, cette innovation n'améliorera pas le sort des femmes, mais aura pour résultat de déplacer à l'intérieur de la fabrique un travail qui était jusqu'alors réalisé à domicile. Ce passage de la sphère domestique de production à la sphère capitaliste de production « amènera de nouvelles difficultés pour les femmes, auxquelles échoiront et les responsabilités domestiques et l'obligation du travail salarié » (Pinard, 2018, p. 54).

mesure que le capitalisme industriel s'est imposé comme mode de production dominant, le travail des femmes et des enfants est devenu un objet de préoccupation des classes supérieures. Un plan d'une annexe à l'usine Chardonnet (Fig. 2.7), où sont aménagés des espaces alloués spécifiquement pour la famille, témoigne de cette volonté de trouver des façons de concilier travail et obligations familiales. On peut y voir : « un dortoir pour les jeunes enfants jusqu'à 2 ans ; une garderie pour les enfants jusqu'à 3 ans inclusivement ; une salle d'allaitement ; une salle de bain pour les enfants ; une salle de lingerie, un cabinet de consultation médicale ; une pharmacie ; des logements pour les principaux employés, etc. »<sup>78</sup> Des lois visant à réduire et à limiter le temps de travail des femmes et des enfants viendront réguler le nombre d'heures de travail de ceux-ci (Fig. 2.8), mais, comme le met en évidence Rolande Pinard (2018, p. 55) ces législations étaient « davantage des lois protectrices que des droits, liés non pas à leur statut de salariées, mais à leur statut de femmes », mises en place pour « libérer du temps pour la sphère domestique, et non pas [pour] les émanciper partiellement du salariat ».

D'autre part, le fait que les femmes quittent la sphère de production domestique pour entrer dans celle de la production capitaliste aura pour effet de leur retirer la solidarité propre à la famille et à la communauté, un sentiment partagé de défendre une cause commune à laquelle elles avaient accès quand les premiers syndicats étaient encore sous forme de petites associations locales. Comme le souligne Rolande Pinard (2018, p. 79), la « solidarité ouvrière n'était pas nourrie que par le travail dans la fabrique, elle l'était aussi par ses effets dans la vie hors travail ». Le nouveau mode de

---

<sup>78</sup> Fonds Chardonnet et Rhodiacéta, Archives et collections du musée du Temps de Besançon.

production industrielle viendra bouleverser cette solidarité qui se reconstruira sous la forme de nouveaux syndicats ouvriers, mais la sociologue fait remarquer que les nouveaux regroupements seront axés sur le métier ou l'activité des hommes, excluant les femmes et les travailleurs sans métiers. Selon l'autrice, la perte réelle liée au déclin des métiers artisanaux avec l'industrialisation correspond davantage à la perte des droits et de la citoyenneté qui y étaient associés, plutôt qu'à la perte des savoir-faire et des compétences acquises (Pinard, 2018, p. 51-52). Comme nous l'avons vu, l'acquisition du métier pour les ouvriers de la soie leur conférait le droit de vote et ainsi une forme de liberté dans la société, ce qu'ils ont cherché à défendre au prix de leur vie. Ainsi, « si les activités artisanales exercées par les femmes des classes laborieuses n'étaient pas considérées comme des métiers, c'est principalement à cause de leur exclusion de la citoyenneté » (Pinard, 2018, p. 53). Les « luttes [deviendront ainsi pour elles un] moyen d'émancipation, [une] manifestation de leur capacité subjective et intersubjective d'agir dans la société » (Pinard, 2018, p. 354).

Lorsque le modèle familial de la production sera transféré dans la fabrique, le chef de famille conservera d'une certaine manière son statut, pendant que les femmes seront affectées à des tâches d'assistante ou des tâches connexes à l'opération des machines. Le chef de famille deviendra en quelque sorte le petit maître, mais aussi un ouvrier assujéti au propriétaire. Dans la construction du syndicalisme, le petit maître a prévalu sur l'ouvrier qui était solidaire du travailleur collectif et de la communauté. De cette manière, « les premiers syndicats ont donc intégré à leurs structures l'inégalité de droits qui prévalait entre les femmes et les hommes dans la société, soit en les excluant carrément [...] soit en leur interdisant toute participation aux instances de décision » (Pinard, 2018, p. 86). Non seulement la Révolution industrielle n'a pas donné accès aux femmes des classes laborieuses aux professions qui étaient réservées aux hommes, mais celles-ci ont aussi perdu leurs activités traditionnelles et ont ainsi été exclues de la dimension publique du travail, c'est-à-dire des luttes politiques ayant un potentiel émancipateur. Avant, les droits et la citoyenneté venaient avec l'exercice d'un métier, un savoir-faire acquis dans le temps. Les femmes étaient exclues de ce droit, mais elles participaient au mouvement ouvrier. Rolande Pinard (2018, p. 88) porte à l'attention que le « rapprochement entre ouvriers et patrons va aller en se renforçant avec

le développement du capitalisme et il sera à l'origine de la difficulté grandissante des syndicats ouvriers de se montrer solidaires d'autres groupes exploités dans la société. »

Un tirage photographique (Fig. 2.9) conservé dans le fonds d'archives des Soieries Chardonnet des archives du musée du Temps montre des ouvrières qui franchissent le portail de leur lieu de travail, non pas pour en sortir, comme pour le film des frères Lumière, mais pour y entrer. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les premières manufactures étaient composées majoritairement de femmes et d'enfants, une main-d'œuvre moins chère et plus docile. Cette image montre des briseurs de grève, venant remplacer les ouvrières qui, elles, en arrêt de travail, revendiquent à ce moment de meilleures conditions de travail. Lorsque cette importante grève éclate aux Soieries de Besançon, en 1908, pour revendiquer un meilleur salaire et de meilleures conditions — pour un travail réalisé dans des conditions insalubres et dangereuses, alors que les actionnaires touchent de généreux dividendes<sup>79</sup> — les syndiquées de l'usine, majoritairement des femmes, se heurteront « à un barrage efficace : un patron intransigeant qui se sait appuyé par le préfet [qui lui-même] agit en étroite coopération avec le sénateur-maire » (Pinard, 2003, p. 104). Suite à l'échec de la grève, Auguste Jouchoux, horloger militant syndical, soulignera dans le périodique *Le socialiste comtois* « le syndicat ouvrier des Soieries étant composé en grande majorité de femmes, par ce fait, il compte peu d'électeurs, et partant, n'a qu'une valeur relative lors des élections<sup>80</sup> ». En effet, ce syndicat CGT (Confédération Générale du Travail) ne survivra pas au conflit, patrons et pouvoir publics ayant toute la latitude nécessaire pour briser ces mouvements de revendications.

Il faut souligner que l'entrée en action des ouvriers des grandes entreprises<sup>81</sup> est un fait nouveau à Besançon à partir de 1907. Avant l'entrée en grève des grandes entreprises, les luttes ouvrières à

---

<sup>79</sup> *Le Socialiste comtois* « fait état de 598 000 F de bénéfices en 1906, un million en 1907. 55 F de dividende par action émise à 125 F (Pinard, 2003, p. 29) ».

<sup>80</sup> Cité dans Laude, Madeleine (2010) *Une femme affranchie : Gabrielle Petit l'indomptable*, Paris : Les Éditions du Monde libertaire, p. 153

<sup>81</sup> 400 grévistes chez Lipmann en septembre 1906 (45 jours) ; 500 aux papeteries en avril 1907 (42 jours) ; 1000 aux Soieries en juillet 1908 (64 jours) (Charles, 2010, p. 152).

Besançon ont un caractère défensif, c'est-à-dire qu'elles visent à protéger les droits des travailleurs qualifiés. Par exemple, « les typographes de *l'Éclair Comtois* cessent le travail en novembre 1906 [pour contester le fait que leur] employeur licencie la plupart d'entre eux pour les remplacer par des femmes, beaucoup moins payées (Charles, 2010, p. 148) ». La même année, « les graveurs se mettent en grève pour répondre au lock-out patronal visant à détruire le syndicat qui interdit aux ouvriers suisses de chercher du travail à Besançon [tandis que les ouvriers de] l'atelier d'habillement militaire [et des travailleurs] de petits ateliers d'horlogerie ont pour objet la lutte contre les baisses de salaires causées par les mutations technologiques (Charles, 2010, p. 148) ». Joseph Pinard (2003, p. 102) précise que la « difficulté de monter une organisation solide devait être grande dans ce milieu très prolétarisé » et s'interroge à savoir si les « horlogers, fers de lance du mouvement ouvrier [de Besançon], deux à trois fois plus payé [se sentaient] solidaires de cette main-d'œuvre en grande majorité féminine ? ».

Les grèves des entreprises industrielles se démarquent par le fait qu'elles impliquent désormais « les ouvriers des grandes usines qui, par centaines, entrent en lutte pour l'amélioration de leurs conditions de vie, en particulier pour la hausse des salaires » (Charles, 2010, p. 147). Ces luttes témoignent d'une nouvelle orientation syndicale, avec « la participation effective de la Fédération ouvrière [de Besançon] aux campagnes de la CGT le 1<sup>er</sup> mai, en particulier celui de 1906, est marquée par un essai réel d'obtenir le droit d'arrêter le travail pour protester. Alors que, de 1892 à 1905, les dirigeants fédéraux contestaient leur impuissance à organiser de véritables manifestations de masse et se contentaient d'une réunion publique [...], dès 1906, ils convient les ouvriers à la grève. (Charles, 2010, p. 150) ». La CGT (fondée en 1895, peu de temps après la légalisation des associations professionnelles<sup>82</sup>) vient de se doter en 1906 de la charte d'Amiens, qui défend la grève générale comme mode d'action, et le syndicat comme base de réorganisation sociale.

---

<sup>82</sup> La loi dite « Waldeck-Rousseau » rendant légales les organisations professionnelles ouvrières et patronales en 1884. Rompant avec l'idéologie individualiste de la loi Le Chapelier (17 juin 1791), qui supprimait les corporations et proscrivait toute association en vue de défendre de « prétendus intérêts communs », elle abroge également les dispositions du Code pénal qui prévoyaient de lourdes sanctions pour les contrevenants. La loi du 1er juillet 1901 étendra cette liberté aux groupements non professionnels (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/legalisation-des-syndicats/> consulté le 9 juillet 2021).

L'organisation syndicale des grandes usines de Besançon est à ce moment encore toute récente. Jusqu'alors, celles-ci<sup>83</sup> étaient dépourvues d'organisation syndicale, « d'abord parce que les ouvriers de ces usines [étaient] essentiellement des ruraux ou des artisans récemment prolétarisés, ensuite, parce que les dirigeants de la Fédération [considérait] avec méfiance ces ouvriers peu qualifiés, remuants et brouillons, dépourvus de toute tradition, réfractaires à l'organisation. (Charles, 2010, p. 127) ». Comme nous l'avons vu, les débuts du mouvement ouvrier à Besançon étaient liés aux artisans des métiers qualifiés qui cherchaient à défendre leurs métiers et leurs droits : « la classe ouvrière, au début du XX<sup>e</sup> siècle, comprend une grande majorité de petits artisans ou d'ouvriers travaillant dans de minuscules entreprises (Charles, 2010, p. 126) ». L'historien Jean Charles (2010, p. 22) rappelle que l'organisation sera plutôt d'initiative patronale à ses débuts dans les années 1870 (dans le milieu de l'horlogerie), en tant qu'appui dans les luttes concurrentielles : « certains employeurs, en mauvaise posture face à leurs collègues et rivaux, mobilisent les ouvriers pour obtenir la hausse et la fixation d'un prix de vente minimum. » Ce syndicat mixte se transformera par la suite en organisation ouvrière indépendante, sous l'influence du développement du syndicalisme en France et l'essor des luttes qui l'accompagne (Charles, 2010, p. 24)<sup>84</sup>.

Au moment de la grève des Soieries en 1908, c'est une solidarité encore fragile, notamment parce que composée en majorité de femmes, que les autorités tenteront d'abroger. Elles mettront en place une réglementation contre le droit de se rassembler à la veille d'une manifestation organisée par le Comité fédéral du travail. Ce sera ainsi « l'occasion d'inculper tous les responsables syndicaux de la ville (Pinard, 2003, p. 52) », qui décideront d'aller de l'avant avec la manifestation, malgré la

---

<sup>83</sup> Ni les papeteries qui occupent en 1900 près de 500 ouvriers, ni les Soieries (700 ouvriers), ni l'usine d'automobiles Schneider (300 à 400 ouvriers) ne comptent de syndicat (Charles, 2010, p. 127).

<sup>84</sup> Des chambres syndicales naissent un peu partout en France, surtout dans les professions de type artisanal : typographes, bronziers, verriers, peintres en bâtiment, chapeliers, tonneliers, etc. (Charles, 2010, p. 23). En 1876 aura lieu le premier Congrès ouvrier à Paris. « Le rejet de la lutte des classes, le maintien d'une orientation réformiste et mutualiste caractérisent donc encore le mouvement ouvrier français, et en son sein le premier syndicat ouvrier bisontin (Charles, 2010, p. 25) ». À partir de 1890, le mouvement syndical connaît un développement rapide. Partout des syndicats se créent. « Alors qu'en 1881, les 500 chambres syndicales ouvrières existant en France groupaient environ 60 000 syndiqués, en 1890, on compte plus d'un millier de chambres syndicales groupant plus de 140 000 syndiqués. (Dolléans, 1939, p. 30) ».

nouvelle législation interdisant les rassemblements. La grève aux Soieries perdure à ce moment déjà depuis un mois. Après une fermeture de l'usine et le licenciement de tout le personnel, « le conseil d'administration des Soieries informe les ouvriers désireux de travailler d'avoir à formuler leur demande par écrit (Pinard, 2003, p. 33) ». La direction entend relancer la production avec quelques anciens travailleurs de l'usine, mais principalement de nouveaux travailleurs qu'elle a engagés, des « gratte-papier, pipelets et autres serfs des usines, gens de pilori et de jeunes enfants... recrutés un peu partout ». Selon l'hebdomadaire *Le socialiste comtois* (Pinard, 2003, p. 45), « les jaunes » qu'elle téléguide, complétés par de nouveaux venus au besoin. Ce sont en fait les ouvrières (briseurs de grève) que l'on a pu voir précédemment sur l'impressionnante photographie d'un cortège de femmes escortées par la police (Fig. 2.9). Face au refus du patronat de négocier, différentes manifestations sont organisées par le Comité fédéral visant à poursuivre la solidarité entre les grévistes en dépit de la reprise du travail par certains.

Selon un document du tribunal, la « grève se prolongeant, un certain nombre d'ouvriers qui voulaient reprendre le travail se groupèrent en association indépendante, publièrent un manifeste [et] le 7 août, 900 ouvriers, protégés par un service d'Ordre important, rentrèrent à l'usine ». Le comité fédéral évalue plutôt à « 320 individus, dont 70 environ sont réellement des ouvriers soyeux », les effectifs rentrés à l'usine (Pinard, 2003, p. 44). Voulant amener une résistance du syndicat face à ces travailleurs, certains individus empêchent les ouvrières de se rendre à leur travail, d'autres ont recours à la violence (une bombe est lancée contre les bâtiments de l'usine et des travailleurs sont frappés par les grévistes), ce qui amènera la garde militaire et policière à protéger les travailleurs des Soieries<sup>85</sup>.

Une affiche (Fig. 2.10) deviendra le prétexte pour inculper l'ensemble des membres du Comité fédéral, ainsi qu'une militante, Gabrielle Petit, venue de l'extérieur apporter son soutien. Cette affiche avait pour objectif d'amener une solidarité de la population à l'égard des grévistes et à leur

---

<sup>85</sup> *Le Petit Comtois*, 10 août (Pinard, 2003, p. 42).

redonner le moral à un moment crucial du conflit (« lorsque tout peut basculer, lorsque la misère commence à peser de tout son poids et que les jaunes soutenus par le patronat et les pouvoirs publics peuvent être en mesure de briser la grève » (Pinard, 2003, p. 55) en invitant ceux-ci à une manifestation. Les membres du Comité fédéral avaient organisé la manifestation tout juste avant la législation mise en place et décidèrent d'aller de l'avant avec celle-ci malgré l'interdiction, sous peine d'être trainés devant la justice. Les autorités justifiaient cette loi comme étant un moyen d'éviter davantage de grabuge et de désordre et les membres du Comité fédéral seront jugés coupables d'avoir « ensemble, de concert ou de complicité, par des discours proférés publiquement ou par imprimé affiché sur les murs de la ville de Besançon, fait des provocations directes à attroupement non armé, provocations non suivies d'effets, le seizième et dix-septième de s'être à Besançon rendus complices du délit ci-dessus spécifié, le seizième en imprimant, le dix-septième en affichant un imprimé contenant provocations non suivies d'effet. (Pinard, 2003, p. 69) ».

Ainsi, tous les responsables syndicalistes bisontins (Comité fédéral CGT), tenus responsables d'avoir rédigé l'affiche, seront inculpés. Servant de pièce à conviction, l'affiche a été décollée du mur sur lequel il avait été placardé, pour être conservé encore aujourd'hui<sup>86</sup>. Celle-ci avait été rédigée par le Comité fédéral du travail en tant qu'appel à la manifestation :

Fédération ouvrière de Besançon et de Franche-Comté. Aux travailleurs bisontins ; À la population. Les capitalistes affameurs des Soieries jouent leur dernier atout. Ils annonçaient l'ouverture de leur baignoire pour vendredi avec 700 ouvriers. Grâce à la presse capitaliste de toutes opinions, unie au patronat dans l'œuvre de défense de leurs privilèges et dans une haine contre la classe ouvrière, on espérait vous faire avaler de pareils mensonges. La vérité, c'est que 70 renégats seulement ont osé trahir leur classe en coudoyant dans un cortège encadré de gendarmes, de policiers et de soldats, la lie de la population enrôlée et payée pour, dans une besogne dégoûtante, intimider nos camarades luttant pour leur existence avec un sang-froid qui provoque l'admiration. L'usine et la préfecture sentent l'appui de toutes les forces capitalistes et attendent le moment de mettre à exécution les mêmes ordres qui furent donnés à Draveil, à Vigreux et à Villeneuve. À la population ouvrière bisontine, à tous ceux qui estiment que ceux qui peinent ont droit à la vie au même titre que les fainéants, les parasites, de dire et de

---

<sup>86</sup> Fonds sur la grève de 1907, Archives départementales, Besançon.

voir où sont le mensonge et la persécution. Et afin que, dans un élan de solidarité se manifeste notre sympathie pour nos frères de misère, afin aussi que les dirigeants se rendent compte que nous sommes décidés à répondre à leurs provocations. Venez tous, Camarades, à la MANIFESTATION organisée par la Fédération ouvrière, mardi 11 août, à 5 h ½ du soir. Rendez-vous : Remparts dérasés. Le Comité fédéral.

Durant la grève, les moyens médiatiques, comme l’affiche ou les journaux, agissaient comme moyens afin de développer la solidarité et la conscientisation de la population par rapport aux travailleurs de l’usine et permettant éventuellement d’amener des ressources financières pour poursuivre la lutte. Dans le plaidoyer de défense, le jeune avocat lyonnais, Marius Moutet, expliquera « la nécessité des manifestations dans la rue » en plaidant « la bonne foi des inculpés qui ne pouvaient prévoir ni l’arrêté municipal défendant les attroupements ni un déploiement des forces militaires et policières. (Laude, 2010, p. 163) » :

« En prononçant une condamnation contre les prévenus, vous frappez la classe ouvrière tout entière ! » s’écrie l’orateur qui termine en regrettant qu’en France on puisse emprisonner des gens qui n’ont d’autres torts que celui d’avoir, dans la rue, manifesté une opinion.<sup>87</sup>

Malgré tout, 13 membres du Comité fédéral seront condamnés à 100 francs d’amende, un membre responsable d’avoir collé l’affiche incriminée sera condamné à 8 jours d’emprisonnement, un autre membre qui se proclame anarchiste sera condamné à trois mois de prison. Une femme, Gabrielle Petit, une conférencière militante qui ne fait pas partie du Comité fédéral, mais qui était venue pour animer des conférences durant la grève, sera, elle aussi, condamnée à trois mois de prison. C’est précisément contre le droit de parole que les autorités s’attaquent en emprisonnant cette femme qui, par des prises de parole directes et familières, porte l’indignation qu’éprouve la classe ouvrière bisontine contre l’exploitation et l’inhumanité du patronat des Soieries :

J’avais formé le projet depuis deux ans de venir à Besançon faire une série de conférences ouvrières spécialement sur l’éducation de la femme lorsque j’ai appris, le mois dernier, par la lecture des journaux qu’une grève avait éclaté à la Soierie de Besançon et que les grévistes étaient en majorité des femmes. Ceci me décida à proposer au Comité de la grève de venir faire ici quelques conférences. Ma proposition fut de suite accueillie et le comité de grève prit l’engagement de payer tous les frais

---

<sup>87</sup> Résumé du plaidoyer publié dans *Le Petit Comtois* (cité dans Laude, 2010, p. 163).

qu'occasionnerait mon voyage et mon séjour. Je suis arrivée à Besançon le 2 août et, depuis j'ai, à plusieurs reprises, pris la parole devant les grévistes [...] Mais je suis restée complètement étrangère à l'organisation de la manifestation du 11 de ce mois. Je suis demeurée en particulier étrangère à la rédaction de l'affiche convoquant les travailleurs à cette manifestation (Procès-verbal de Gabrielle Petit, 13 août 1908, Palais de Justice de Besançon, fonds sur la grève de 1907, Archives départementales, Besançon).

Différentes brochures (Fig. 2.11) seront saisies où logeait Gabrielle Petit, qui témoignent de l'engagement militant de cette femme et des conférences données par celle-ci : « Comités de la grève générale nommés par les Congrès corporatifs et du Parti ouvrier » (1898) ; « Qu'est-ce que la Grève générale ? » ; « Le Refus du service militaire et sa véritable signification » (1904) ; « Le rôle de la femme dans la société et la procréation consciente par la citoyenne Ramou » (1905). Entre 1904 et 1910, elle aurait donné 2000 conférences sur le rôle des femmes dans les mouvements ouvriers, tout en dénonçant leur exclusion des syndicats : « les femmes représentent 35 % de la population active. Mais, alors que le droit de se syndiquer a été accordé en 1884, seulement 5 % des femmes se sont syndiquées » (Laude, 2010, p. 109). Dans le même ordre d'idées, des notes d'un discours qu'elle a prononcé à Nancy témoignent de la tentative des femmes d'établir un mouvement de revendications non basé sur le schéma patriarcal :

Les usines ont détruit les foyers en arrachant la femme et en la mettant en concurrence avec l'homme, mais ce qui a fait du mal d'un côté peut faire du bien de l'autre. Les hommes ont constaté que les femmes étaient capables de courage, mais qu'habituees à s'incliner, elles acceptaient de faire des travaux pénibles, pour des salaires de famine. Les femmes, de leur côté, commencent à comprendre que leur rôle dans la société n'est pas de faire concurrence à leurs maris, à leurs fils. [...] elles constatent que leurs intérêts sont liés à ceux de leurs frères de misère. Le rôle des femmes dans le syndicat et les grèves est considérable, mais, pour jouer un rôle, il faut l'avoir compris (Laude, 2010, p.110).

Gabrielle Petit ne sera finalement pas inculpée sur la base de ces documents confisqués, mais à cause de témoignages de jeunes ouvrières des Soieries (des jaunes) qui affirmaient que Gabrielle Petit aurait incité les grévistes à participer à la manifestation. L'historien Joseph Pinard (2003, p. 89) souligne l'ambiguïté de l'approche du juge d'instruction. Celui-ci s'adresse en effet à la police de manière non officielle à savoir « s'il se trouve parmi les ouvriers de l'usine (les jaunes,

notamment), quelques-uns ayant entendu la conférencière convoquer les ouvriers à la manifestation du 11 août ou les engager par discours publics à y assister ? » (Pinard, 2003, p. 89). Pinard souligne également le caractère peu crédible des dépositions, que, une fois les témoins confrontés lors du procès, ces derniers changeront. Tout de même, Gabrielle Petit sera jugée coupable et emprisonnée durant trois mois. Bien que l'implication des femmes dans les mouvements ouvriers ait été souvent et en grande partie invisibilisée par les historiens, cette militante a certainement quelque chose à nous transmettre quant à la contestation de la marginalisation politique et de l'infériorisation économique des femmes dans la société.

### Valeur(s) du travail

De la sorte, en dépit d'importantes mutations du travail et de la reconfiguration des rapports entre les hommes et les femmes dans la société actuelle, la marginalisation de celles-ci dans un système encore dominé par une vision patriarcale de la société devrait continuer d'occuper une place importante à l'ordre du jour des revendications. Dans l'économie actuelle, les coupures de l'État dans les domaines de la santé, de l'éducation et de la culture semblent confirmer qu'on a de la difficulté à reconnaître la valeur de certains types de travail, soit ceux qui n'entrent pas dans la logique de productivité capitaliste, au sens de production de plus-value accaparée sous forme de profits. C'est d'autant plus paradoxal qu'il semble admis dans notre société que la valeur sociale du travail soit inversement proportionnelle à sa valeur économique. Ainsi, tout porte à croire que plus un travail rend service, plus il est bénéfique à la société ou gratifiant sur le plan humain, moins on sera payé pour le faire. L'anthropologue David Graeber (2019, p. 359) explique dans *Bullshit Jobs* que ce jugement moral découlerait entre autres d'une vision marquée par le système patriarcal de la théorie de la valeur-travail. Celle-ci repose sur l'hypothèse que la valeur réelle d'un bien est générée, comme nous l'avons vu avec Marx, par l'effort humain qu'il a fallu déployer pour le créer. En d'autres termes, la richesse serait créée par le travail. Mais ce qu'on entend par « travail » est souvent réduit au « travail productif », c'est-à-dire au travail qui crée une plus-value (un excédent de travail non payé) accaparée sous forme de profits par l'économie capitaliste. Ainsi, on occulte de la dimension économique ce qui est considéré d'un point de vue féministe comme le « travail du soin » ou toute forme d'attention. Graeber précise que « nous refusons de voir que le travail ouvrier,

qu'il soit accompli par des hommes ou par des femmes, consiste moins souvent à taper au marteau, tailler la pierre, soulever de lourdes charges ou moissonner les champs qu'en tâches typiquement féminines à nos yeux : s'occuper de ses semblables, tenter de répondre à leurs demandes et à leurs besoins, expliquer, rassurer, anticiper les désirs ou les pensées des supérieurs, mais aussi tout ce qui concerne le soin, la surveillance et l'entretien apportés aux plantes, aux animaux, aux machines ou à d'autres objets » (Graeber, 2019, p. 359). Parce que prendre soin prend du temps et fait souvent appel à l'attention et à l'intuition, c'est une activité proprement humaine qui ne peut être remplacée par une machine. Comme artiste (et mère d'une fillette), je me demande comment valoriser cet acte essentiel qui, sur le plan social et politique, m'apparaît injustement négligé.

Et si, plutôt que de considérer l'art comme étant « unique », « singulier », un « regard nouveau », des « expériences sensibles nouvelles », un « lieu d'innovation », « une expérience esthétique unique », « un trésor encyclopédique de sensibilités »<sup>88</sup>, comme le fait Emmanuel Macron dans son discours, on s'arrêterait sur le soin, l'attention et l'écoute qui sont bien souvent nécessaires à l'exercice d'une pratique artistique ? L'étymologie du mot « culture » est pourtant évocatrice : du latin *cultura*, « soin » et du *cultus* « dont on a pris soin ». Le travail artistique, même s'il n'implique pas directement la santé ou l'éducation, m'apparaît à bien des égards comme un « travail du soin ». Non seulement une grande part des travailleurs dans les milieux culturels seraient des femmes, mais leurs revenus seraient bien souvent inférieurs à celui des hommes<sup>89</sup>. Lors de la « Journée sans culture », — une grève symbolique visant à réunir les travailleurs culturels pour une journée de réflexion —, au moins 80 % des personnes présentes étaient des femmes. Une table de discussion

---

<sup>88</sup> Macron, E. (16 novembre 2018) Discours prononcé au moment de l'inauguration du Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de la ville de Besançon, France, récupéré de [https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7\\_1oz\\_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44](https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7_1oz_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44) (consulté le 16 novembre 2018).

<sup>89</sup> En 2011, 67 % des artistes en arts visuels au Québec étaient des femmes et leur revenu étaient beaucoup moins élevés (13 681 \$ gagné en moyenne par les femmes dans le milieu des arts visuels, en opposition à 21 180 \$ pour les hommes) (*Journée sans culture Troubler la fête, rallumer notre joie*, Montréal : Pablo Roriguez [au nom de Journée sans culture], récupéré de <http://www.journeesansculture.ca/fr/se-procurer-le-pdf/>, p. 64-79 (consulté le 4 décembre 2019).

cherchant à comprendre les raisons d'une telle disparité — dans laquelle les femmes présentes se sont exprimées sur leur expérience personnelle — a fait ressortir qu'on peut voir une majorité de femmes dans les emplois administratifs en arts visuels ; que, contrairement à la culture définie par les politiques culturelles, comme les festivals et le Quartier des spectacles à Montréal, qui est très masculin, les centres d'artistes, eux, bien souvent portés par les femmes, ne sont pas mis en valeur par la ville et les instances de pouvoir ; ainsi que les postes de commissariats rémunérés sont difficilement accessibles aux femmes.

Personnellement, j'ai le sentiment que mon travail d'affichiste dans le milieu du cinéma engage davantage un travail d'écoute et d'attention, qu'il n'est une activité par laquelle j'exprime une subjectivité, une singularité et une originalité. Ce travail comporte une part créative, certes, mais ce qui est particulièrement apprécié de mes affiches, à mon avis, c'est leur efficacité à traduire en une image une multiplicité de voix que j'arrive à conjuguer ensemble à travers elle : ma propre sensibilité d'artiste et celles du ou de la cinéaste, de la productrice ou du producteur, de la distributrice ou du distributeur, etc. Ce travail demande beaucoup d'humilité, d'attention, d'essais et d'erreurs, tandis que chacun des individus impliqués ne sait pas tout à fait ce qu'il veut, a parfois un égo démesuré et des désirs inatteignables. En ce sens, ce travail m'amène à tisser délicatement et patiemment ensemble une sorte de récit visuel, à partir d'un film, mais aussi en prenant en considération des discussions avec une panoplie de répondants et des contextes spécifiques. Similairement, ma pratique en tant que chercheuse et artiste représente un travail de longue haleine, impliquant une grande part de recherche dans chacun des projets que je mets en œuvre. Par exemple, le travail de cette thèse peut être vu comme celui d'une artisane intellectuelle, qui consiste à collecter des voix et des histoires et à découvrir des trames narratives pour les tisser ensemble.

Comme évoqué précédemment, une grande part du travail des artistes est bien souvent invisibilisé dans la société, comme le sont également de plus en plus de travailleurs atypiques avec les nouvelles formes d'organisation du travail induites par les technologies numériques. Cette invisibilisation fait appel à un changement nécessaire dans la reconnaissance et la valorisation du travail du soin, mais aussi d'autres secteurs de travail qui sont de plus en plus nombreux à être

occultés dans nos sociétés. Ce phénomène place depuis quelque temps le labeur numérique dans la mire des chercheurs, qui l'apparentent au travail domestique et familial attribué traditionnellement aux femmes<sup>90</sup>. Il faudrait donc s'inspirer des militantes féministes des années 70 qui, pour contrer leur marginalisation politique et leur infériorisation économique, ont attiré l'attention sur la non-rémunération du travail ménager et des tâches liées au soin, dénonçant le fait que ces activités, essentiellement genrées, méritaient d'être valorisées et reconnues pour leur contribution indispensable dans la santé et l'éducation de la société et par extension, dans l'économie.

Avec le développement de la robotisation et de l'intelligence artificielle, on annonce déjà la disparition de plusieurs emplois (travail manuel, de bureau, etc.) et l'apparition de nouvelles activités associées aux technologies. Or, malgré tous ces bouleversements, un travail peu visible, peu reconnu socialement n'est pourtant pas prêt de disparaître, soit le travail du soin. On pourrait même penser que celui-ci gagnera en importance, vu la nécessité de prendre soin de la population vieillissante, de la planète et de l'environnement, mais aussi de nettoyer, par ailleurs, les espaces virtuels des contenus que nous produisons. Le travail type du futur, qui réunirait soin et technologie, pourrait ainsi être représenté par l'activité des nettoyeurs du web et des modérateurs de réseaux sociaux, ou encore par l'activité invisibilisée des usagers qui, gratuitement ou pour une faible rémunération, « prennent soin » d'intelligences artificielles, en entraînant des algorithmes, en regardant des images, en lisant et classant des informations, en cliquant sur des liens et en alimentant les réseaux de données personnelles et de contenus créatifs. Dans un contexte socio-économique caractérisé par des structures productivistes aliénantes, il est essentiel de reconnaître et de valoriser la présence des activités proprement humaines, qui font appel à l'attention et à l'intuition, derrière les machines.

---

<sup>90</sup> Les continuités entre travail domestique et travail des plateformes ont été explorées par des auteures féministes : « Gender and digital labor », numéro thématique de la revue *First Monday*, vol. 23, n° 3-5, 2018 « Digital Labour », numéro thématique de la *Feminist Review*, n° 122, 2019

### III

#### REPRODUCTION

*Il n'est pas étonnant que l'ordinateur, descendant direct du métier à tisser, ait donné naissance à la plus grande toile du monde : le World Wide Web<sup>91</sup>.*

Éric Plamondon

*La machine analytique n'a pas la prétention de donner naissance à quoi que ce soit. Elle peut effectuer tout ce que nous savons lui ordonner de faire<sup>92</sup>.*

Ada Lovelace

Dans son discours donné à l'occasion de la réouverture du Musée des Beaux-Arts de la ville de Besançon, en 2018, Emmanuel Macron qualifie le nouvel aménagement architectural de « palimpseste ». Comme les manuscrits médiévaux recopiés à la main, qu'on effaçait par souci d'économie de papier parchemin, mais qui pouvaient laisser apparaître des traces de versions antérieures, les rénovations du bâtiment donnent à voir de ces marques des différentes transformations du lieu au fil de l'histoire : d'abord en tant que halle aux grains de la ville en 1694, revisité ensuite, entre 1967 et 1970, par un élève de Le Corbusier, avant d'être réaménagé en 2015. Qu'en est-il de la mémoire ouvrière avec la démolition de la Rhodiacéta, qui occulte du paysage les vestiges de l'usine et, par le fait même, les initiatives de la communauté menant à un accès populaire à la culture ?

---

<sup>91</sup> Plamondon, Éric (2013) *Pomme S*, Montréal : Éditions Le Quartanier, p. 96.

<sup>92</sup> Ada Lovelace, citée dans Turing, Alan (1995) Trad. Patrice Blanchard, *La machine de Turing*, Paris : Éditions du Seuil, p. 160 (article original publié en 1950 sous le nom « Computing machinery and intelligence »).

En opposition à ces strates temporelles qui se côtoient dans les lieux physiques, avec le numérique aujourd'hui, bien qu'on ait l'impression d'avoir accès à davantage d'informations et de contenus, les « traces des périodes antérieures » ne sont plus aussi facilement retraçables. Certes, les outils de recherche sont plus efficaces, les bases de données ont des capacités de stockage phénoménales. En même temps, les états intermédiaires, les formes inachevées ou en cours de transformation sont rapidement rendus caducs par la perpétuelle « mise à jour » de nos fichiers, donnant une illusion de finalité parfaite à la plupart de nos artefacts numériques. Dans le même mouvement, on semble accorder aux machines une forme d'objectivité absolue au détriment des facultés humaines. On en vient dès lors à perdre de vue la présence de la main humaine (trop humaine ?) derrière la machine.

De la même manière que des souvenirs ou des faits peuvent être intentionnellement révélés pour raconter une histoire, dans tout récit, tandis que certaines choses sont dites, d'autres demeurent invisibles, comme les expérimentations menées à Besançon pour penser la culture de façon populaire. Un discours est « organisé pour être [entendu ou] lu et compris », pour « annoncer et créer une pensée » ou pour « modifier un état des choses par la mise en place d'une histoire » (Farge, 1989, p. 11). En contrepoint, Arlette Farge oppose l'expérience lente du chercheur dans les archives, qui cherche à « comprendre comment la narration s'est articulée » (Farge, 1989, p. 39). Comme le souligne l'autrice, c'est « par ce geste artisan, lent et peu rentable, où l'on recopie [à la main] les textes, morceau par morceau [et qui] prend beaucoup de temps [que] du sens se découvre. (Farge, 1989, p. 25). C'est ce qui semble de plus en plus faire défaut dans nos sociétés actuelles, le sens, tandis que la communication semble de plus en plus se substituer à l'information. Il est pourtant nécessaire, aujourd'hui, de nous réapproprier le temps humain de la compréhension et de la réflexion pour ne pas être dépossédés entièrement de notre capacité de jugement, de mémoire et de citoyenneté.

### Digitalisation du travail, déshumanisation du travailleur

Les outils numériques et les médias sociaux prennent de plus en plus de place dans nos espaces professionnels, mais aussi dans nos espaces personnels. Nos ordinateurs, tablettes et téléphones intelligents accaparent notre attention, allant jusqu'à occuper les moments qui étaient auparavant

non capitalisés, par exemple, lorsque les individus se déplacent physiquement dans la ville. Fréquemment, je m'aperçois en effet que, pendant que je marche dans la ville, j'ai, par inadvertance, encore une fois laissé mon attention être captée par l'écran de mon téléphone intelligent pour répondre à un courriel, consommer en ligne, zieuter les médias sociaux, etc., plutôt que de laisser errer mes pensées et de plonger mon regard dans le réel. Les technologies numériques sont devenues essentielles<sup>93</sup> afin de communiquer et de socialiser (rejoindre des groupes d'intérêts, organiser des activités sociales et culturelles), afin de travailler (appareils et plateformes visant à faciliter l'organisation du travail), ainsi que pour diffuser les arts et la culture. C'est aussi devenu un moyen d'expression citoyenne et politique. Mais nous sommes loin des promesses des débuts de l'Internet de démocratisation de l'information, d'un accès le plus large à la culture et d'un élargissement de la liberté d'expression<sup>94</sup>. Sans l'intervention de l'État, ce sont plutôt les géants du web qui « en font leur espace de consommation, de commerce et de communication à des fins d'enrichissement ». Nous nous retrouvons plutôt « isolés les uns des autres », « encadrés par des algorithmes » et « surveillés par les gouvernements et les entreprises » (Saulnier, 2024, p. 208).

Si, aujourd'hui, les multinationales de textile ont fermé leurs portes dans les sociétés occidentales, les superpuissances du numérique les auraient en quelque sorte remplacées, avec des machines qui servent à tisser une autre forme de toile. Majoritairement américaines, ces entreprises abolissent les frontières en nous dépossédant de nos facultés de jugement, de nos mémoires et même de notre citoyenneté, en imposant leur propre culture. Alain Saulnier (2024, p. 57) fait remarquer que des entreprises de cette taille, les GAFAM (Google, Apple, Meta/Facebook, Amazon, Microsoft et d'autres plateformes, telles qu'Airbnb, Uber, Netflix, Instagram, Réseau X, OpenAI)<sup>95</sup>, sous la

---

<sup>93</sup> 5 milliards de personnes sont branchées sur les réseaux sociaux (Facebook, Instagram, WhatsApp, Messenger, TikTok) sur la planète et 33 millions au Canada (85,7 % de la population) (Saulnier, 2024, p. 41).

<sup>94</sup> On peut penser à « l'autoroute de l'information », au « village global », à la possibilité infinie de « tisser des liens » avec les gens de tous les pays, à la mise à disposition de tous d'une « agora où chaque citoyen pourrait se faire entendre » (Saulnier, 2024, p. 208).

<sup>95</sup> Les chiffres d'affaires de ces compagnies en 2023 sont énormes : Google/Alphabet, 307 milliards ; Apple, 383 milliards ; Meta/Facebook, 135 milliards ; Amazon, 624 milliards ; Microsoft, 211 milliards) (Saulnier, 2024, p. 57). Ces plateformes fonctionnent selon un modèle économique qui génère d'importants revenus publicitaires, rendant caducs les modèles d'affaires traditionnels. En 2023, c'est 14,4 milliards de dollars au Canada, selon un rapport

propriété de quelques milliardaires, représentent en effet un phénomène unique dans l'histoire, qui devrait nous préoccuper. Internet est devenu « un outil entre les mains des géants pour imposer leur modèle économique, culturel, politique et idéologique partout dans le monde. D'autant plus que les réseaux sociaux ont presque dépossédé le gouvernement de sa possibilité de communiquer efficacement avec l'ensemble de la population » par la désinformation et la mésinformation (Saulnier, 2024, p. 209) en « favorisant le chaos » (Saulnier, 2024, p. 57). On voit en effet ressurgir des discours d'extrême droite et une régression des libertés fondamentales qu'on croyait acquises, comme l'égalité homme-femme, le droit à l'avortement, les droits des mouvements LGBTQ+ ou le droit d'asile. Les démocraties, l'état de droit, l'égalité des citoyens devant la loi et la séparation des pouvoirs sont aussi remis en question (Saulnier, 2024, p. 37). En ce sens, les outils numériques mettent en danger la démocratie.

Ces outils aux mains de quelques multinationales sont en train de nous déposséder de notre culture, par exemple avec les algorithmes de plateforme qui favorisent la découvrabilité de certains contenus<sup>96</sup>. De la même manière, les outils de l'intelligence artificielle, eux, sont en train d'automatiser peu à peu le travail culturel<sup>97</sup>. L'activité numérique et l'intelligence artificielle, non seulement annoncent la disparition prochaine de plusieurs emplois et l'apparition de nouvelles activités associées aux technologies, rappelant certains des bouleversements vécus dans les débuts de l'industrialisation, mais celles-ci altèrent surtout nos facultés humaines les plus précieuses et

---

de l'université de Carleton (Saulnier, 2024, p. 40). Nos médias peinent à survivre parce que Google et FB détournent les revenus publicitaires. Selon l'institut de la statistique du Québec, on a assisté à une baisse de 36 % du nombre de salariés dans le secteur de l'édition de journaux et de livres entre 2018 et 2014, tandis que la télévision et la radio a subi une baisse de 15 % de leurs effectifs (Saulnier, 2024, p. 36).

<sup>96</sup> La plateforme Spotify favorise la diffusion de musique générique créée par des musiciens qui acceptent de délaissé leurs droits d'auteurs. Cette musique coûte ainsi moins cher. Comme plusieurs individus laissent jouer en boucle l'engin de diffusion, ils ne se rendent pas compte que ce bruit de fond générique est diffusé. La découverte musicale, qui était, autrefois, stimulée en échangeant avec d'autres, en allant voir des concerts, en voyant des affiches, en lisant les journaux, est désormais automatisée sur une plateforme. À ce sujet, voir Pelly, Liz (2025) *Mood Machine : The Rise of Spotify and the Costs of the Perfect Playlist*, New York: One Signal Publisher.

<sup>97</sup> Par exemple, avec Chat GPT, dans le domaine de la scénarisation cinématographique, on laisse les intelligences artificielles raconter les histoires, qui n'ont plus rien à voir avec l'expérience humaine ou encore écrire les travaux des étudiants, etc.

nous dépossèdent de notre subjectivité et de notre libre arbitre, et ce, pas seulement au travail. Comme les luddites au moment de l'introduction des machines textiles, nous devrions nous aussi, non pas détruire ces machines, qui sont désormais essentielles à notre fonctionnement, mais du moins prendre conscience que « le contrôle démocratique du pouvoir politique est nécessaire » (Bourdeau, Jarrige, Vincent, 2006, p. 40) pour mettre en place un cadre législatif qui les régit, si nous voulons éviter que, poussés par la logique du capitalisme contemporain, l'intelligence artificielle qui est intégrée aux machines aujourd'hui soit seulement axée sur la recherche de profits et l'extractivisme au profit de quelques individus.

Les effets des machines lumineuses sont d'autant plus pervers que celles-ci contribuent à une invisibilisation du travail, par exemple en masquant les « petites mains » encore nécessaires, bien qu'on veuille nous faire croire le contraire, au fonctionnement de l'intelligence artificielle et au nettoyage de la quantité de contenu généré par les médias sociaux. Antonio Casilli (2022, p. 64) rappelle qu'avec ce qu'il nomme la « digitalisation du travail », il y a encore aujourd'hui derrière les machines des « milliards de petites mains qui, au jour le jour, actionnent la marionnette de l'automation faible », faisant ainsi écho au turc mécanique (1770), une machine donnant l'illusion de jouer aux échecs automatiquement, mais dans laquelle un humain était en fait dissimulé. Plutôt que d'être automatisées comme on voudrait nous le laisser croire, de nombreuses plateformes et outils de l'intelligence artificielle délèguent des tâches qui ne sont pas automatisables à des « non-travailleurs », c'est-à-dire à des individus à l'extérieur des catégories traditionnelles d'emploi. Les entreprises ont avantage à donner l'apparence que le travail s'effectue sans l'humain derrière parce qu'ils en tirent des avantages financiers, amenant ainsi le fruit de la valeur générée à être de plus en plus concentrée à un petit nombre d'acteurs, les géants d'internet. Certaines plateformes (Clickworker, Amazon Mechanical Turk<sup>98</sup>) délèguent des tâches fractionnées à des usagers de portails ayant de faibles qualifications, ce que Casilli (2022, p. 141) nomme le « microtravail ». Ceux-ci effectuent pour de très faibles rémunérations des activités que les machines sont incapables

---

<sup>98</sup> Amazone ne se gêne pas et nomme sa plateforme d'externalisation ouverte Mechanical Turk. <https://www.mturk.com>.

d'accomplir elles-mêmes (par exemple l'annotation de vidéos, le tri de publications web, la retranscription de documents numérisés, la réponse à des questionnaires en ligne, la correction de valeurs de bases de données, la mise en relation de produits similaires dans des catalogues, etc.). Ces plateformes donnent une apparence d'opportunité pour certains par une intégration dans le marché du travail, un revenu d'appoint ou une flexibilité d'horaire, mais sont propices à l'exploitation, sans protection sociale, sans droits des travailleurs, etc. Similairement, bon nombre d'intelligences artificielles qu'on nous propose à l'heure actuelle se basent sur des procédés d'apprentissage automatique « supervisés », c'est-à-dire qu'elles ont besoin d'être accompagnées par les humains pour la formation, l'entraînement des logiciels, les calibrages, les correctifs fournis aux erreurs et aux biais, la participation au perfectionnement et aux améliorations, la supervision, etc.<sup>99</sup> Une autre forme de travail invisibilisé serait le « travail à la demande » (Casilli, 2022, p. 111), dans lequel les plateformes numériques mettent en relation des demandeurs et des fournisseurs (ce qu'on nomme la « gig economy », une économie de petits boulots dans l'hébergement [Airbnb], la livraison [Doordash], l'aide à la personne, le montage de meubles, le nettoyage, le transport [Uber], etc.). Ces travailleurs, n'ont en effet pas accès à ce qui a été acquis par les luttes ouvrières au fil des années, comme la régulation des heures de travail et des salaires, la sécurité sociale et d'emploi, etc. Enfin, une autre forme de « travail gratuit » ressurgit avec le numérique. Le « travail social en réseau » (Casilli, 2022, p. 195) met d'une certaine manière les gens au travail, puisque la participation des usagers aux médias sociaux (Facebook, Instragram, Tik Tok, etc.) implique de la gestion et de la production de contenus, une activité qui, même si c'est de manière moins ostensible, génère de la valeur. Certaines de ces tâches sont rémunérées, mais, pour la plupart, ce sont plutôt des avantages symboliques que reçoivent les usagers en échange de leur temps d'écran, rappelant la notion de ludification du travail déjà évoquée précédemment.

---

<sup>99</sup> Le secteur du design graphique n'échappe pas à cette logique. Afin d'accéder aux outils de l'intelligence artificielle disponible « gratuitement » avec les logiciels de traitement de l'image comme Photoshop, il faut au préalable accepter de libérer les droits d'usage et d'analyse de ceux-ci, qui prévoient que l'activité de l'utilisateur soit utilisée pour former les algorithmes. Les banques d'images photographiques procèdent de manière similaire. Les droits d'auteurs prévus pour les photographies originales disponibles sont amoindris dans le cas où il y aurait un usage aux intelligences artificielles.

Dans un tel contexte, il est nécessaire de prêter attention et de reconnaître le travail humain qui est bien souvent invisibilisé derrière les écrans, comme celui également des travailleurs de modération qui n'est, la plupart du temps, pas effectué à l'aide d'une intelligence artificielle et d'algorithmes d'apprentissage sophistiqués, mais plutôt à l'aide d'humains mal payés. Comme le souligne Sarah T. Roberts (2020, p. 15), « l'automation est vendue à l'opinion publique en tant que garantie de l'objectivité des critères de sélection de l'information », une technique qui consiste à rendre illisible pour un humain un programme informatique pour ainsi conduire à une « invisibilisation et une euphémisation du rôle des modérateurs ». Les traces humaines dans les systèmes numériques, tels que *Google Books*<sup>100</sup>, en sont un autre exemple. L'Internet utopique des origines<sup>101</sup>, où une modération communautaire était assurée par les utilisateurs, s'est rapidement transformé en un environnement dominé par quelques grands médias numériques pour lesquels il est devenu nécessaire de standardiser les contenus qui défilent sur leurs plateformes pour protéger l'image de marque. Un essor de la modération commerciale de contenu, où des équipes s'adonnent au filtrage des contenus pour standardiser les plateformes et les applications, a ainsi mis fin au « rêve d'internet conçu comme un vecteur de libération de la parole et des subjectivités, les internautes se chargeant eux-mêmes de faire le tri » (Roberts, 2020, p. 12). En échange sont apparues les « petites

---

<sup>100</sup> Dans le projet *ScanOps*, l'artiste Andrew Normah Wilson a révélé sous la forme photographique des doigts et des mains pris en flagrant délit de numérisation du projet *Google Books*. <https://www.andrewnormanwilson.com/ScanOps.html> (consulté le 5 décembre 2024). Il y a en fait plusieurs collections de ces mains sur Internet qui nous montrent ces erreurs de manipulations, sous forme de blogues, de livres et d'expositions qui donnent à voir l'existence de traces humaines dans les processus numériques. Goldsmith, Kenneth (2013) « The artful accidents of Google Books », *The New Yorker*, consultable à l'adresse : <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-artful-accidents-of-google-books> (consulté le 5 décembre 2024) D'une manière similaire, Andrew Normah Wilson a aussi réalisé la vidéo *Workers leaving the Googleplex*, qui montre les travailleurs chargés de numériser les livres de *Google Books*, tandis que ceux-ci sont en train de sortir de leur lieu de travail. En filiation avec la vidéo de Harun Farocki *Workers Leaving the Factory*, elle-même une reconstitution du film des frères Lumière, cette vidéo vise à donner une visibilité à un travail marginalisé. Alors qu'il était récemment employé de Google, détenant un badge rouge lui donnant accès à des conditions luxueuses (des environnements de travail lumineux avec des infrastructures de détente, des repas préparés, des massages et d'autres avantages), l'artiste a remarqué la présence d'un groupe de travailleurs marginalisés, responsables de numériser les livres, détenant, eux, des badges jaunes qui les excluent des privilèges auxquels ont droit les autres travailleurs. Celui-ci a tout juste eu le temps de capter quelques minutes avec sa caméra avant d'être interpellé par la sécurité. Lorsque celui-ci a justifié son acte en se disant intéressé par des « enjeux de classe, de race et de travail, voulant ainsi interroger ses collègues à propos de leur travail »<sup>100</sup>, il a été renvoyé. Les travailleurs responsables de cette tâche pour le compte de Google sont bien souvent des personnes racisées.

<sup>101</sup> Par exemple, les communautés d'AOL, ancêtre des grandes plateformes.

mains de la modération», ces «substituts de l'intelligence artificielle» dont le rôle est de sélectionner l'information «de qualité» des sites web, d'assurer la médiation de forums qui tempèrent les conversations, d'étiqueter des images pornographiques ou violentes, tout en demeurant des travailleurs précaires avec une faible rémunération et bien souvent à la tâche.

Il est donc essentiel que nous nous interroguions sur la manière dont nous souhaitons voir évoluer notre rapport aux technologies. Voulons-nous que celles-ci soient orientées par des systèmes qui nous déposent de plus en plus de nos facultés de jugement, qui nous dessaisissent de plus en plus — au profit d'intérêts privés — de nous-mêmes, de notre humanité, de notre droit à décider avec conscience et responsabilité, ou souhaitons-nous plutôt revenir à une appréhension plus sensible du monde? D'autant plus qu'avec la dégradation actuelle de l'environnement et l'épuisement de la planète, il semble que le développement des technologies et de l'intelligence artificielle soit davantage poussé par la logique extractiviste du capitalisme contemporain. Nous traitons le monde comme quelque chose qui se calcule en excluant de plus en plus le sensible, une «marginalisation de la sensibilité par le fait d'une sur-mathématisation débarrassée de toute réalité intuitive» (Sadin, 2015, p. 124). Il me semble impératif, en tant que travailleuse culturelle, de prendre part à une redéfinition de la spécificité humaine en lien avec ces technologies qui nous envahissent.

Devant l'engloutissement effréné de notre attention, peut-être vaudrait-il rediriger celle-ci vers le «geste artisan, lent, et peu rentable» de la recherche pour ne pas perdre de vue les liens qui se superposent entre le passé et le présent. Ne pas perdre de vue les liens qui se superposent, tel un palimpseste, entre hier et aujourd'hui, nous permettrait peut-être de ménager des espaces de résistance. À la différence des débuts de l'industrialisation, ce n'est plus seulement le travail, mais désormais l'ensemble de nos activités, professionnelles, personnelles et sociales, qui sont réalisées derrière des machines, donc vouées à une absorption totale par les multinationales. C'est aux travailleurs culturels, mais aussi à l'ensemble des travailleurs, qu'il revient de constater l'écologie actuelle «stérile et étouffante du capitalisme néolibéral, des conseils d'administration des entreprises de la tech, avec des inégalités financières et sociales toujours plus criantes» (Bridle,

2023, p. 329) pour imaginer collectivement des manières de les voir évoluer différemment, permettant de revenir à une appréhension sensible du monde. Ceci nécessite des législations, et ce, plus particulièrement dans la culture, où les entreprises prennent le contrôle de nos habitudes. Un accès aux algorithmes devient nécessaire pour comprendre leurs fonctionnements :

Pour nous assurer que les réseaux sociaux servent une société démocratique où le débat, la construction collective et l'écoute sont privilégiés, nous devrions nous préoccuper de la manière dont les infrastructures numériques sont conçues, développées et financées. Comme les réseaux sociaux dominants sont structurellement fondés sur l'économie de l'attention, l'enfermement de leurs utilisateurs et l'amplification des contenus polémiques et choquants, nous devrions aussi ne pas laisser aux mains du seul réseau social, c'est-à-dire d'une entreprise privée, le monopole de déterminer le flux algorithmique, soit le choix des contenus apparaissant sur nos fils d'actualité<sup>102</sup>.

En effet, si ces outils sont devenus essentiels dans nos vies, il est nécessaire qu'ils soient régulés. Pour pouvoir mobiliser les gens, une étape cruciale afin de préserver l'État et ses institutions, mais aussi de représenter cette population, il est nécessaire de sensibiliser cette dernière. Cette sensibilisation passe notamment par une compréhension des enjeux autour de ces outils, mais aussi par une relecture du passé et des images du passé pour se réappropriier nos propres histoires.

### Images du travail : de l'analyse des savoir-faire à leur automatisation

L'actuelle numérisation et automatisation du monde a été entamée dans le mouvement d'informatisation des années 60, mais son origine première se trouverait en fait dans ce que l'on considère comme l'ancêtre de l'ordinateur : le métier à tisser Jacquard, la première machine programmable. La machine Jacquard, inventée en 1804<sup>103</sup> afin de tramer des images figuratives industriellement, permet d'automatiser l'opération de relevage des fils de chaîne qui, dans le

---

<sup>102</sup> Anne Alenbert, « Et si les réseaux sociaux devenaient une chance pour nos démocraties ? », *The Conversations*, 11 janvier 2024, cité dans (Saulnier, 2024, p. 216).

<sup>103</sup> Basile Bouchon et Jacques de Falcon avaient préalablement mécanisé l'opération de relevage des fils de chaîne, le premier à l'aide de bandes de papier (1725), le second à l'aide de chapelets de cartons (1728). En continuité avec ces innovations, un autre inventeur, Jacques Vaucanson, avait quant à lui permis le remplacement d'un ouvrier, le tireur de lacs, qui était chargé de positionner les cartons-programmes, par un mécanisme automatique, tout en substituant un cylindre perforé au chapelet de cartons (1775) (Jacomy, 1990, p. 246-247).

tissage, dessine le motif. Avant l'apparition de la technologie, cette tâche était réalisée par un ouvrier. Avec l'invention, le dessin est désormais traduit sur du papier quadrillé par un dessinateur, pour ensuite être encodé sur des cartons par un metteur en carte et enfin être tissé sur le métier. Les cartons perforés servaient de programme en laissant passer ou non des aiguilles, qui soulevaient un nombre spécifique de fils de chaîne en fonction de la présence ou de l'absence de trous<sup>104</sup>. Avant cette invention, plusieurs personnes étaient nécessaires pour faire fonctionner un métier. Avec la carte perforée, un ou deux ouvriers pouvaient désormais arriver au même résultat. Cette avancée technique a eu des conséquences notables sur l'organisation du travail et sur la vie des ouvriers. En divisant le travail en de multiples tâches simplifiées, qui n'exigeaient plus, de la part du travailleur, d'avoir des compétences particulières, les métiers artisanaux qualifiés ont été retirés aux travailleurs. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, cette perte signifiait aussi pour les travailleurs du textile une perte du statut de citoyen. Aujourd'hui, il semblerait que ce soit l'ensemble des facultés cognitives qui soient en train d'être retirées aux travailleurs par nos nouvelles machines numériques. Et que dire de ce que font ces outils technologiques à la démocratie !

Ainsi, l'ordinateur serait un descendant direct du métier Jacquard. Ce serait sur cette invention que se serait basé Charles Babbage pour concevoir en 1833 une machine analytique, l'ancêtre de l'ordinateur. Tout comme pour le métier Jacquard, les données et les instructions de cette machine étaient contrôlées automatiquement au moyen de cartes perforées en papier, tandis qu'un appareil de traitement des données appelé « moulin » permettait de lire et de représenter les résultats de cette mémoire par une imprimante. L'assistante de Babbage, Ada Augusta, considérée comme la première programmatrice, comparait ainsi la « machine analytique [qui] tisse des motifs algébriques [au] métier à tisser [qui, lui,] dessine la trame de fleurs et de feuilles »<sup>105</sup>. Par « son

---

104 Lyon était renommée pour la fabrication de ces façonnés en soie, des images tissées, des « tableaux tissés » (portraits, scènes de genre, architecture, marques de fabrique, textes tissés) qui cherchaient à donner l'illusion de l'image peinte ou gravée.

105 Cité dans Manovich, Lev (2010) *Le langage des nouveaux médias* (Richard Crevier, trad.), Les presses du réel (original publié en 2001), p. 18.

langage binaire analogue au passage du fil de trame au-dessus ou au-dessous des fils de chaîne à leur croisement » (Gregorczyk, 2004, p. 100), l'informatique se rapproche en effet du tissage. On peut pousser l'analogie plus loin et prétendre que l'ordinateur s'y apparente d'autant plus « par sa façon de découper l'image en unités distinctes ou pixels, à disposition orthogonale en lignes et colonnes, comme celle du dessin sur papier quadrillé des mises en carte » (Gregorczyk, 2004, p. 100). Peut-être vaudrait-il mieux se soucier de ces images qui sont tellement omniprésentes dans nos quotidiens, qu'on en vient à oublier ce qui se trame derrière. Qui dit trame, dit aussi tissage d'un récit afin de démystifier de ce qui se « cache » derrière les images.

Dans la *Note sur la machine Jacquard*, Hilaire de Chardonnet, l'inventeur de la soie artificielle Chardonnet, relate la perte du travail qualifié qu'amène la machine Jacquard et la transformation de l'organisation du travail (voir chapitre II). Il participera d'ailleurs lui-même, par l'industrialisation de son invention, à cette nouvelle organisation de la production des grandes entreprises et au développement des nouvelles technologies mises sous brevets. Cette mutation amènera de grandes détresses au travail et, par le fait même, la naissance des mouvements ouvriers. Après plusieurs années à développer l'invention de sa machine pour produire un fil de soie artificielle, de 1883 à 1890, il lui faudra encore 6 ans, de 1883 à 1890 pour rendre celle-ci industrialisable. Ensuite, plusieurs années seront nécessaires avant que l'usine ne commence à réellement faire des bénéfices, soit à partir de 1898. À ce moment, Chardonnet n'avait « plus aucun intérêt dans la manufacture de soie de Chardonnet de Besançon, avec laquelle [il n'avait] plus rien en commun depuis 1900 », après avoir été limogé par le conseil d'administration en 1902<sup>106</sup>. Il aurait d'ailleurs terminé sa vie ruinée.

Après avoir réussi à fabriquer artificiellement, en 1883, un fil semblable au fil de soie produit naturellement par la chenille du bombyx, Hilaire de Chardonnet développera un procédé et une machine pour fabriquer des fils artificiels (Fig. 3.1), qu'il industrialisera sur le site des Prés de

---

<sup>106</sup> Dans une lettre datée du 1<sup>er</sup> janvier 1913, il écrit en ces termes au ministre de la Guerre, fonds Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon

Vaux, à Besançon. Au début de ses recherches, l'inventeur aurait travaillé en lien étroit avec « une jeune fille de dix-neuf ans, Marie Dimet, fileuse de soie naturelle » (Demoment, 1953, p. 109), une personne de son village qu'il a embauché comme assistante. Dans un petit laboratoire, ce serait elle qui aurait réalisé les premiers essais de filage à la main, en travaillant en étroite collaboration avec l'inventeur pour améliorer la texture et la solidité du fil. Le fonds d'archives des Soieries Chardonnet comprend différents objets (Fig. 3.2 à 3.8) qui rappellent le caractère artisanal de production du fil avant son industrialisation, par exemple, le premier tube en verre (Fig. 3.2) qui a été utilisé pour le passage du collodion afin d'obtenir un fil et qui était calibré à la main. Dans les années suivantes, Chardonnet réalise de nombreuses études pour la mise au point du procédé : recherche de la meilleure cellulose, analyse optique des pyroxyles, recherche d'un bec capillaire de filature qui ne s'obstrue pas, dénitration du fil de fulmicoton, etc. Dans les différents documents liés au développement de son invention, mais aussi dans les pages d'ébauches de sa *Note sur la machine Jacquard* (Fig. 3.9), on retrouve des traces de la minutie de la recherche et du travail qui se fait petit à petit (Fig. 3.10) en étroite collaboration avec des artisans, comme avec Marie Dimet, la première fileuse de l'usine (Fig. 3.11). Ces documents, qui montrent le développement des machines, sont pour le moins paradoxaux avec leurs rendus ornés d'écritures manuscrites et de dessins manuels à la plume, puisqu'ils annoncent en fait la disparition même de la main dans le travail.

Pour l'artiste Allan Sekula (1983, p. 203-249), ce serait le développement des moyens picturaux, ultimement la photographie, qui serait responsable, ou du moins aurait favorisé le remplacement de la main par la machine. En d'autres termes, la représentation de l'expérience des artisans par l'image aurait joué un rôle important dans l'institution d'une autorité du travail intellectuel sur le travail manuel. Pour faire valoir son propos, l'artiste et chercheur relève d'abord que l'ouvrage *De Re Metallica*<sup>107</sup> de Georgius Agricola, publié au 16<sup>e</sup> siècle, marque une transition d'un savoir artisanal à un savoir d'ingénierie et de production industrielle, en faisant de l'activité minière et métallurgique une des premières activités techniques à être représentées de manière systématique

---

<sup>107</sup> Agricola, Georgius (1992) *De Re Metallica*, Thionville (original publié en 1556).

par des moyens picturaux (Fig. 3.12). *De Re Metallica* est une science de la mine basée sur l'expérience, qui cherchait à unir l'observation physique avec une compréhension théorique, à partir d'une utilisation de représentations visuelles. Pour ceci, la fabrication des images devait devenir une forme de travail intellectuel, enracinée dans des principes mathématiques. L'invention de l'imprimerie et de la perspective au 15<sup>e</sup> siècle a amené les fondements pour les livres sur l'ingénierie et l'anatomie. Sekula (1983, p. 209) remarque que le livre d'Agricola adopte un point de vue global de supervision, un modèle de savoir centralisé (le savoir de l'ingénieur). Le discours assimilé, transcrit et rationalisé transforme ainsi l'ancien savoir qui était transmis oralement et par la monstration.

Cette logique sera reprise dans l'*Encyclopédie*<sup>108</sup> de Diderot et d'Alembert. Dans un prospectus qui décrit le projet pour l'*Encyclopédie*, l'ambition d'établir un *circuit* virtuel du savoir est évoquée. Le savoir technique devait circuler des artisans aux intellectuels qui retourneraient ensuite aux artisans dans une nouvelle condition améliorée. Sekula (1983, p. 215) relève toutefois que, dans ce modèle, les intellectuels sont les agents actifs, tandis que les travailleurs demeurent dans une posture passive. Pour les encyclopédistes, le savoir du travailleur était nécessaire pour le progrès scientifique, mais était en lui-même incapable de développement. Un langage devait être inventé afin de sortir le travail de la répétition du *moment*. C'était précisément l'image qui pouvait prolonger le *moment* du travail pour une attentive inspection scientifique. L'*Encyclopédie* proposait une méthode uniforme de représentation applicable à tous les arts mécaniques. Cette méthode combinait narration et analyse. La forme caractéristique des illustrations utilisées dans l'*Encyclopédie* était un inventaire abstrait d'outils et de produits, avec un tableau illustratif de l'usage des outils (Fig. 3.13).

Comme le souligne Sekula (1983, p. 215), Roland Barthes (1964, p. 9-16) qualifie les planches de l'*Encyclopédie* comme un modèle préliminaire de machine à penser, une structure d'information :

---

<sup>108</sup> Diderot, Denis, D'Alembert (1751-1772) *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Le Breton.

« On trouve ici prophétiquement formulé le principe même des ensembles cybernétiques ; la planche, image de la machine, est bien à sa façon, un cerveau ; on y introduit de la matière et l'on dispose le "programme" : la vignette (le syntagme) sert de conclusion. Ce caractère logique de l'image a un autre modèle, celui de la dialectique : l'image analyse, énumère d'abord les éléments épars de l'objet ou de l'opération et les jette comme sur une table sous les yeux du lecteur, puis les recompose ». Sekula (1983, p. 215) relève toutefois le fait que Barthes reste silencieux sur une question importante soulevée par l'*Encyclopédie*, soit la division du travail : ceux qui travaillent et ceux qui savent. Le travailleur est l'objet, mais jamais le sujet du savoir. Ainsi, la représentation du travail aurait joué un rôle dans la distinction entre le travail manuel et le travail intellectuel, dans l'autorité qui s'est opérée par le travail intellectuel sur le travail manuel. Selon Sekula, c'est précisément cet ensemble cybernétique de l'*Encyclopédie* qui facilite le remplacement de la main par la machine. Le siècle suivant la publication de l'*Encyclopédie*, une grande part des savoir-faire manuels seront remplacés par la machine. Tandis que c'étaient les artisans qui détenaient auparavant le savoir, on fera désormais davantage confiance à la machine comme un gage d'objectivité en opposition à l'intuition et à la sensibilité, eux aussi porteurs d'un savoir.

Une autre idée importante mise en avant par Barthes (1964, p. 9-16) en regard de l'*Encyclopédie*, c'est la relation entre le regard autonome et l'esthétisme, une compréhension de l'émergence du spectacle : « mais en séparant les images du texte, l'*Encyclopédie* s'engageait dans une iconographie autonome de l'objet, dont nous savourons aujourd'hui toute la puissance, puisque nous ne regardons plus ces illustrations à des fins pures de savoir, comme on voudrait le montrer ici. » La documentation photographique de l'industrie serait, pour Sekula (1983, p. 234), le résultat de l'émergence et du triomphe du monopole de la forme du capitalisme qui s'est développée dans les années 1880-1930. La concentration de la propriété industrielle, l'exploitation de la recherche scientifique, le développement de méthodes scientifiques de gestion et l'utilisation de la publicité pour légitimer et motiver la consommation de masse contribueront à une demande grandissante pour des images des grandes industries. Les entreprises commenceront à commander maintes photographies et ainsi accumuleront des archives pour documenter leurs avancées industrielles, illustrer des catalogues et intervenir directement dans le processus industriel, comme nous pouvons

le constater pour l'usine Rhodiacéta. De nombreuses images conservées sous forme de diapositives témoignent également d'une utilisation des documents photographiques, substituant les images aux maquettes, qui étaient utilisées auparavant, dans les démonstrations pratiques.

Une des prouesses du capitalisme avancé serait le développement d'un énorme secteur de professionnalisation et de gestion, une strate composée dans la société d'experts et de spécialistes : des enseignants, ingénieurs, travailleurs sociaux, professionnels de la santé, professionnels des médias, gestionnaires, professionnels de l'image et du son, auteurs, réalisateurs, graphistes et photographes. Ces travailleurs médiatiques agiraient ainsi, selon Sekula (1983, p. 193), en tant que médiateurs entre le capital et le travail, en tant qu'intermédiaires dans la circulation médiatique des représentations. Mais ne seraient-ce pas aujourd'hui ces travailleurs qui sont précisément en train de devenir les « prolétaires de la création »<sup>109</sup>, voire d'être remplacés par la machine ?

#### Travail des images : de l'imprimerie à l'intelligence artificielle

Une séquence d'images fixées sur des plaques de verre et des tirages argentiques (Fig. 3.14 à 3.21) issus de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>110</sup> donnent à voir la division du travail dans la filature textile Chardonnet. Comme nous l'avons vu, l'industrialisation aura en effet pour conséquence de déqualifier le travail artisanal en divisant celui-ci en de multiples tâches simplifiées, qui n'exigent plus de la part du travailleur d'avoir des compétences particulières. Chacune des images restitue une tâche spécifique, l'ensemble reconstituant ainsi les étapes nécessaires à l'obtention d'un fil soyeux analogue à un fil de soie produit artificiellement : trempage du coton dans le mélange sulfonitrique ; lavage du coton trempé ; pompes et compresseur ; malaxeur et cuves à collodion ; filtres à collodion ; calibrage des filtres à collodion ; filature du collodion, moulinage ; flottage ;

<sup>109</sup> Dans l'ouvrage *Le droit saisi par la photographie*, Bernard Edelman évoque le photographe en tant que « prolétaire de la création » : « De même que le prolétaire, en "servant la machine", épuise sa liberté par l'usage de sa force de travail, de même, le photographe épuise sa liberté créatrice en se mettant au "service" de son appareil. Le photographe [...] est le prolétaire de la création : il fait corps avec son outil ».

<sup>110</sup> Malgré que celles-ci ne soient pas datées, on peut avoir une idée approximative de leur date de production, puisqu'elles ont été reproduites sous forme de dessins gravés dans le journal *The Illustrated London News* le 9 janvier 1897 et dans la revue *La Nature* le 1<sup>er</sup> janvier 1898.

épluchage des bobines. Cette méthode d'organisation du travail qui continuera de se développer (connue aujourd'hui sous le nom de taylorisme) permettra d'augmenter les cadences de production, mais cette nouvelle productivité se fera au détriment des conditions de travail et de vie des ouvriers.

Les principes d'organisation tayloriens du travail sont dus à Frederick Winslow Taylor, qui a développé sa méthode dans l'industrie métallurgique. À l'aide d'instruments de mesure de temps, celui-ci a analysé le travail pour le redéfinir selon une configuration plus rapide et plus efficace, en le divisant en différentes parties. Alors que, dans un travail artisanal, les ouvriers étaient responsables de différentes étapes, et qu'ils étaient auparavant aptes à concevoir leurs propres approches afin de résoudre les problèmes, dans cette nouvelle forme d'organisation, un travail prédéterminé leur est transmis. Suite aux travaux de Taylor, le couple de Frank et Lilian Gilbreth — un maçon qui est devenu entrepreneur et sa partenaire — a travaillé dans le même sens en remplaçant le chronomètre par une caméra, ce qui leur a permis d'étudier de manière plus précise le mouvement impliqué dans le travail, plutôt que l'optimisation du temps. La technique d'étude du mouvement par la photographie reprend essentiellement les méthodes de chronophotographie développées par Eadweard Muybridge (1870) et Etienne-Jules Marey (1880). C'est à partir de cette analyse qu'ils ont à leur tour redéfini le travail dans la perspective d'une plus grande efficacité, mais qui n'a plus de lien avec les savoirs singuliers des travailleurs.

Sur l'une des images de la filature Chardonnet (Fig. 3.22), le regard d'une ouvrière converge vers l'objectif de la caméra, délaissant momentanément son activité pour regarder ouvertement celle du photographe. En cet instant, comme le photographe, les femmes qu'on peut apercevoir sur les images œuvrent à la représentation du travail. C'est-à-dire qu'elles rejouent les gestes de leur travail en posant pour la caméra. La prise de vue photographique nécessitait en effet à cette époque un long temps d'exposition qui obligeait à demeurer immobile. Comme le photographe, elles manipulent le verre et transforment, elles aussi, une solution de nitrocellulose dissoute dans de l'alcool et l'éther, le collodion qui, par évaporation, se change en une fine pellicule. Tandis que les ouvrières font passer la matière à travers les trous d'une filière de verre pour obtenir un fil de soie artificiel, le photographe l'étend en une mince couche sur une plaque de verre, pour y révéler une

image. Cette même matière qui était utilisée pour fabriquer les fils de soie était utilisée en photographie pour la production de plaques sensibles, puis pour la fabrication de pellicules photographiques. L'inventeur de la soie artificielle, Chardonnet, aurait d'ailleurs trouvé le moyen de réaliser son invention en manipulant une plaque de verre photographique, alors qu'un fil se détachant de la matière visqueuse étendue sur le verre se serait accroché à son doigt (Demoment, 1953, p. 85).

La photographie, au début de son invention, était un procédé artisanal dans lequel le professionnel chargé de la prise de vue était également chargé de développer et de tirer les clichés. Le procédé au collodion humide consistait à étendre une couche de collodion sur une plaque de verre, qui était ensuite plongée dans un bain d'argent pour la sensibiliser (les sels contenus dans la pellicule de collodion étaient ainsi transformés en halogénure d'argent sensible à la lumière), puis transférée dans un châssis étanche à la lumière pour pouvoir faire une prise de vue avec une chambre photographique. Plus tard, les plaques de verre furent remplacées par des bandes de pellicule souple de nitrocellulose<sup>111</sup>, la même matière servant à produire les fils de soie Chardonnet. Le négatif au gélatino-bromure d'argent, ce procédé à sec, permettait désormais de préparer les plaques longtemps avant la prise de vue, évitant ainsi au photographe d'amener avec lui de nombreux produits chimiques et lui permettant de réaliser des prises de vue qui exigent des poses relativement courtes. Le gélatino-bromure d'argent rendra ainsi possible la séparation de la préparation, de l'exposition et du développement de la plaque sensible.

---

<sup>111</sup> La nitrocellulose, sous sa forme sèche, est un explosif fulminant, c'est-à-dire qu'elle dégage beaucoup de gaz et de chaleur au moment de sa combustion. Cette matière, aussi appelée coton-poudre ou fulmicoton, était utilisée également à la production d'explosifs. Le nitrate de cellulose sera largement employé en photographie et en cinématographie jusqu'en 1951, date à laquelle il est interdit en raison de sa grande inflammabilité à l'origine d'incendies et d'accidents tragiques. Il est remplacé, à partir de 1948, par le triacétate de cellulose, moins inflammable et nommé pour cette raison « film de sécurité » [*safety film*]. Il est pertinent de noter que, similairement, le fil de soie artificiel de Chardonnet a nécessité un certain temps de recherche et d'expérimentation afin de suffisamment dénitrer la matière afin de l'empêcher de s'enflammer. Dans la biographie de Chardonnet, on relate l'événement selon lequel la robe de son assistante, à qui il aurait offert une étoffe de soie artificielle dans les premières années de perfectionnement de l'invention, aurait pris en feu au moment où celle-ci s'affairait près d'un poêle de cuisine.

Faisant écho à la division des tâches dans l'industrie du textile, la segmentation des opérations dans la photographie, qui dépendaient jusqu'à présent du photographe, permettra à partir de ce moment que l'industrie prenne le relais, contribuant ainsi au développement de la photographie de masse (Bernard et Gunther, 1993, p. 29). On peut d'ailleurs avoir un aperçu de la division des tâches dans la préparation des plaques de verre photographiques de l'usine Lumière (Fig. 3.23). Cette innovation technique du matériel en photographie sera incontournable à l'émergence et au développement industriel de la photographie, mais également à celle du cinéma, contribuant ainsi au développement et à la croissance de l'industrie culturelle. Les appareils photographiques de Eastman Kodak conçus en 1886 seront mis en marché en 1888 et seront équipés de pellicule souple nitrocellulosique en 1889, tandis que les frères Lumière équiperont le cinématographe d'une pellicule qu'ils fabriqueront industriellement à partir de 1895 en association à l'industriel Planchon. Les archives conservées au musée du Temps contiennent des lettres de correspondance (Fig. 3.24) adressées à l'entreprise Cinématographe Pathé. Elles attestent qu'il y a eu des essais de production de pellicules cinématographiques dans la filature Chardonnet en 1907.

Il ne faut pas perdre de vue que la photographie fut inventée alors qu'on cherchait un moyen de reproduire les images en grande quantité, dans la logique du capitalisme et de l'industrialisation similaire à celle dans le secteur du textile, pour diminuer les coûts liés à la main-d'œuvre par l'automatisation de tâches manuelles. Les éditeurs cherchaient une façon de manufacturer les images de manière à les imprimer simultanément avec le texte, pour diminuer le temps et le labeur nécessaires à leur reproduction. Jusqu'alors, il y avait toujours la nécessité de réaliser deux impressions séparées : une pour le texte et une pour les images. À partir de 1817, une innovation se développe, la gravure sur « bois debout », qui était adaptée à la production du livre, car on pouvait placer les gravures à côté du texte formé par des caractères de métal et imprimer les deux simultanément<sup>112</sup>. C'était une technique qui rompait avec la précédente, la gravure sur « bois de fil » qui consistait à scier le support en bois dans le sens de la fibre, comme les ébénistes le faisaient

---

<sup>112</sup> Blachon, Rémi (2001) *La Gravure sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle. L'âge du bois debout*, Paris : Les Éditions de l'Amateur, p. 5.

avec les planches, alors qu'avec la technique de gravure sur « bois debout », il était scié perpendiculairement, ce qui permettait de le graver dans tous les sens avec un burin, outil plus efficace que le poinçon, qui était utilisé précédemment et permettait une meilleure précision dans le détail et également un plus grand tirage par sa solidité. Les gravures sur bois étaient préparées à la main et exigeaient l'interprétation et l'imagination du graveur. En parallèle, la lithographie s'est développée, une technique planographique, qui offrait aussi une solution au problème d'imprimer les images simultanément au texte. Avec ce procédé, une pierre calcaire est préparée avec un dessin, humidifiée et encrée au rouleau. Comme l'eau repousse l'encre grasse, l'encre se fixe sur le tracé, le dessin est alors reporté de manière mécanique en à-plat sur le papier. Les reproductions encrées, tirées à partir des montages de blocs de typographie en métal, étaient ensuite transférées sur la pierre. La même pierre pouvait aussi transmettre simultanément un dessin à la ligne ou un transfert provenant d'un autre média. Mais il y avait toujours la nécessité d'une intervention de la main pour transférer le dessin et le texte sur la pierre. C'est cette recherche, visant à contourner l'intervention de la main dans le procédé de duplication de la lithographie, qui a donné lieu à l'invention de la photographie<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Nicéphore Niépce a en effet réalisé le premier énoncé pictural photographique, qui se trouve en fait à être à être la reproduction d'une gravure. Le bitume de Judée durcit avec l'action de la lumière et ce qui n'est pas durci peut-être dissoute, laissant un design sur la surface. Niépce sera par la suite intrigué par le problème de fixer l'image obtenue avec la caméra obscura (chambre noire), une boîte avec un trou, permettant de laisser passer la lumière et de reproduire (sans la fixer), inversée, la scène en face de la boîte. En augmentant la sensibilité du bitume et en ajoutant une lentille à la simple boîte avec un trou, il obtint en 1826 la première photographie. Par la suite, il fera un partenariat avec Daguerre, un artiste du trompe-l'œil, créateur du diorama, qui était animé par le désir de créer des illusions de la réalité en trois dimensions. En 1829, celui-ci découvre qu'une image peut être produite sur une plaque d'argent exposée à l'action d'iode. Il découvre plus tard qu'une image formée par l'action de la lumière sur une émulsion d'iode d'argent, peut se développer en étant exposée à des vapeurs de mercure. Mais celle-ci ne pouvait toujours pas être reproduite, bien que des inventeurs aient tenté de convertir les daguerréotypes en plaques imprimables. En 1840 Henry Fox Talbot mit en œuvre pour sa part le procédé négatif (qui fait écho au procédé de reproduction photographique tel qu'on le connaît aujourd'hui). Pour ce procédé, ce qui est clair dans la nature obscurcit les sels d'argents sur le papier et ce qui est obscur ne s'enregistre pas. Pour faire un positif, la lumière est utilisée à nouveau, mais, avec ce négatif papier, les clairs et les obscurs se renversent et un simulacre de la nature apparaît sur la seconde feuille de papier. Chaque impression devait toutefois être manufacturée individuellement sur des feuilles séparées plutôt que des rouleaux continus de papier, puis montées dans les livres, ce qui demeurait coûteux et long. Tout comme avec le procédé de la gravure, cette technique ne permettait pas d'être unifiée avec les formes typographiques <https://www.archive.sniepce.com/Nicephore-Niepce-inventeur/principe-de-l-heliographie> (consulté le 21 octobre 2019) ; Glafkidès, Pierre (1987) *Chimie et physique photographiques*, Paris : Éditions de l'usine nouvelle (original publié en 1949).

Malgré tous les développements, les images photographiques obtenues ne pouvaient toujours pas être imprimées en grande quantité simultanément au texte. Il était toujours nécessaire, dans l'imprimerie, de transférer les photographies sur des blocs de bois, qui étaient ensuite travaillés par un graveur pour que les images soient reproduites à même le texte. Les images accompagnées de textes ont ainsi continué, malgré l'invention de la photographie, et ce, jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle avant le développement de trames photomécaniques, à être reproduites dans les publications sous forme de gravures qui étaient réalisées à la main par des artisans. C'est seulement vers la fin 1880 qu'on résout le problème d'imprimer les images simultanément au texte sans l'intervention de la main, en transformant les images à l'aide d'une trame : un code fait de point de taille différente, mais ayant la même intensité de noir. La différence avec les autres procédés de reproduction est que la trame en demi-teinte (*Halftone*) est obtenue par un procédé photomécanique, par lequel la taille réduite et la densité des points réussissent à simuler pour l'œil les différentes tonalités de la photographie<sup>114</sup>.

Avec les images des différentes étapes de production de textile artificiel de l'usine Chardonnet (Fig. 3.25 à 3.27), il est possible de voir les différentes technologies de manipulation et de reproduction qui se côtoient. Celles-ci ont été reproduites sous différentes formes dans trois périodiques illustrés<sup>115</sup>. On remarque que les techniques d'impression diffèrent d'une publication à l'autre. Dans le journal illustré *The Sketch* (Fig. 3.25), elles ont été reproduites selon un procédé en demi-teintes (qui sert à reproduire une trame de tonalités de gris), tandis que dans la publication *La Nature* (Fig. 3.26), elles ont été reproduites selon un procédé de gravure sur bois. Dans le journal *The Illustrated London News* (Fig. 3.27), divers types d'illustrations ont été combinées : des gravures réalisées à partir de photographies (images à l'intérieur de l'usine) (Fig. 3.28), une

---

<sup>114</sup> La trame en demi-teinte consistait à cette époque en des lignes verticales et horizontales gravées sur deux plaques de verre assemblées dans un angle de 90, ce qui créait un maillage (une trame qui contient entre 60 et 150 lignes par pouce dans chaque angle). L'intersection des lignes verticales et horizontales crée de petits orifices qui donnent la structure de points des imprimés en demi-teinte. La plaque peut être imprimée en même temps que le texte (montée à la même hauteur que les caractères typographiques de métal) (Moran, 1974, p. 77)

<sup>115</sup> *The Sketch*, 30 décembre 1896 ; *The Illustrated London News*, 9 janvier 1897 ; *La Nature*, 1<sup>er</sup> janvier 1898.

illustration à la ligne (image d'un ver à soie sur une feuille) (Fig. 3.29), ainsi que la reproduction en demi-teinte d'une photographie (portrait photographique de l'inventeur) (Fig. 3.30). Un tel assemblage s'explique par le fait que les gens étaient habitués à voir non pas des daguerréotypes dans les journaux et les magazines, mais plutôt des gravures sur bois ou sur métal. Entre 1890 et 1910, la photographie ne s'est imposée que peu à peu dans les périodiques illustrés. Les gravures étaient encore souvent utilisées au début de la transition, malgré la disponibilité de la nouvelle technologie. Ces gravures étaient réalisées à partir de photographies prises au préalable.

Ce qui est contradictoire, c'est que, malgré l'interprétation et l'imagination du graveur qui sont impliquées dans le dessin et la gravure des images — cet effort interprétatif est visible, par exemple dans la (Fig. 3.31) —, les images sont quand même considérées comme des représentations fidèles de la réalité, notamment parce qu'elles trouvent leur source dans le média objectif de la photographie. Par exemple, des personnages étaient parfois flous à cause du temps de pose qu'exigeait la photographie à l'intérieur des usines peu éclairées. Pourtant, sur les gravures, les visages sont dessinés avec détail, certains éléments sont enlevés ou ajoutés. Avant le développement de la photographie et des procédés d'impression photomécaniques à l'aide de trames, pour qu'une idée visuelle soit communiquée, elle devait être symbolisée par un artiste (selon les conventions visuelles du temps) et ensuite être transférée à une surface d'impression par un graveur. Les images étaient ainsi davantage des représentations symboliques, schématiques, et qui exigeaient de la part de leurs créateurs une part d'interprétation. Avec l'impression en demi-teintes, c'est la première technique de reproduction d'images dans laquelle le code, distinct du message, est sous le seuil de la vision humaine (Jussim, 1974, p. 14). Estelle Jussim (1974, p. 16-17) emprunte au vocabulaire des théories de l'information pour mettre en évidence qu'avec le procédé d'impression en demi-teinte, on en vient à considérer que le message visuel d'une image imprimée se confond avec la réalité, comme si celui-ci était dérivé directement de la nature, sans intervention subjective.

Pour l'autrice (1974, p. 11) une idée visuelle est un *message* qui, pour être communiqué, passe par un *canal* (un média de communication, par exemple, le bois, le métal, le papier, l'encre) et est

transmis au moyen d'un *code* (une structure imposée à l'information pour sa transmission, par exemple des lignes, des points). L'invention du procédé d'impression avec la trame en demi-teinte permet de transmettre un *message* au moyen d'un *canal* et d'un *code*, sans l'intervention de la main, ni celle du dessinateur, ni celle du graveur. Cette technologie donne une apparence d'objectivité, comme si le message visuel n'avait été produit par personne parce qu'il ne présente aucune *trace* de celui qui l'a produit.

Dans les anciens procédés manuels, comme les gravures sur bois debout, le message visuel était traduit dans un code qui amenait une attention aux unités du code comme étant des objets esthétiques en eux-mêmes. C'est comme si, parce que les lignes et les points impliqués dans le procédé de reproduction en demi-teintes sont en dessous du seuil de visibilité et que l'objet est capturé par la caméra (une machine), il n'y a pas de syntaxe, pas de code qui serait impliqué dans la reproduction d'un original. Il semblerait en effet que la photographie, parce qu'elle est une représentation mécanique, confère à l'image une plus grande objectivité, un effet de réel :

Quelles que soient les objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement représenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa représentation. Le dessin le plus fidèle peut nous donner plus de renseignements sur le modèle, il ne possèdera jamais, en dépit de notre esprit critique, le pouvoir irrationnel de la photographie qui emporte notre croyance (Bazin, 1945, p. 16).

Dans la transition entre les gravures vers les procédés d'impression en demi-teinte, une forme d'intelligence visuelle disparaît en quelque sorte parce qu'on en vient à oublier d'une certaine manière que les images ont été fabriquées. Le code de médiation étant transparent, le fait qu'une sélection arbitraire et subjective opère dans le processus de fabrication des messages visuels est masqué, amenant ainsi une prétention à l'objectivité, comme si les messages visuels n'avaient été produits par personne. Les trames de reproduction ont aujourd'hui été remplacées par des ensembles de pixels qui, eux aussi, tissent devant nos yeux des images. Ce n'est pas étonnant, quand on y pense, qu'on semble oublier que les contenus qui apparaissent sur nos écrans, lorsque nous déplaçons le curseur de notre souris ou tapons un texte sur notre clavier, ceux qui se déroulent

dans les sites, et toutes les informations qui s'affichent sur nos écrans d'ordinateur et nos téléphones intelligents, ne fonctionnent pas de manière autonome, sans l'intervention de personne.

### De la main qui fabrique au doigt qui clique

Les images sont tellement omniprésentes dans nos vies professionnelles et personnelles, que même les outils que nous utilisons sont devenus eux-mêmes des images, participant à la confusion. Je pense ici au « bureau », aux « dossiers », etc., qui apparaissent sur notre ordinateur. Il y a au premier abord quelque chose de convenu de rappeler que ce n'est que depuis l'arrivée du Macintosh d'Apple, en 1984, que l'ordinateur a réellement commencé à contaminer tous les espaces de nos vies. Son utilisation a commencé dans le domaine du design graphique, avec ses caractéristiques nouvelles, comme la souris et l'imprimante PostScript, mais c'est précisément à cause de l'interface graphique qui permettait de transformer l'écran de l'utilisateur en une image (faisant l'analogie d'un bureau, de dossiers, d'une poubelle, d'une lettre), que la machine est soudainement devenue plus facile à utiliser, permettant peu à peu une utilisation quotidienne par n'importe qui. Mais cette facilité nous a fait perdre de vue le mécanisme qui se déroule derrière. Auparavant, les ordinateurs présentaient un écran noir sur lequel des caractères pouvaient être tapés pour ainsi envoyer un code et lancer un programme. Avec la nouvelle interface sous forme d'image, l'utilisation de l'ordinateur devient plus facile et donc plus accessible, amenant encore plus d'images autour de nous. Nous devrions pourtant être davantage critiques de ces images qui sont devenues banales dans nos quotidiens et qui ont en quelque sorte invisibilisé certaines opérations autrefois manuelles...

Aujourd'hui, l'automatisation prend une tout autre allure avec le développement de l'intelligence artificielle. Lorsque j'ai commencé à apprendre le métier de graphiste, on introduisait l'ordinateur, qui commençait à remplacer les anciens procédés analogues et manuels. L'apprentissage d'anciennes techniques (photographie argentique, Lettraset, sérigraphie, etc.) permettait, en amenant une conscience de la manière dont les images et les textes qui circulent dans nos quotidiens sont construits, de développer un sens critique par rapport à ceux-ci. Plutôt que d'amener ce même potentiel critique et une meilleure lisibilité des contenus, il semblerait qu'on tende aujourd'hui,

avec les outils du numérique, plutôt à une esthétisation et à une uniformisation des contenus. Les logiciels de traitement de l'image auxquels j'ai recours depuis presque une trentaine d'années semblent s'automatiser de plus en plus, proposant une multitude de filtres, d'images et de modèles préétablis, ainsi que des procédés alimentés par l'intelligence artificielle, qui sont déterminés par des algorithmes. Ces outils de manipulation et de diffusion du texte et des images, désormais reliés à des serveurs informatiques distants par l'intermédiaire de réseaux (*clouds*), gérés par des multinationales, tendent à déterminer de plus en plus l'esthétique et même le contenu de ces images et de ces textes qui envahissent nos quotidiens. L'accessibilité à ces outils s'est démocratisée, mais on peut s'interroger à savoir si cette accessibilité a réellement favorisé un élargissement de l'espace de parole et un meilleur accès aux savoirs et aux informations ou si elle ne les a pas tout simplement neutralisés.

Annick Lantenois (2013, p. 70) suggère que le développement des technologies actuelles devrait amener une extension et une diversification des compétences, et ainsi permettre en quelque sorte un élargissement de l'espace de parole. Elle illustre son propos en prenant l'exemple de l'imprimerie. L'un des possibles offerts par l'imprimerie, à partir de 1450, a été la diversification des prises de parole et des apports entre les experts (savants) et les non experts (amateurs) dans la culture, et notamment ceux des imprimeurs : « En tant que principaux promoteurs d'études sur le terrain, de lettres ouvertes, de publicités pour des instruments, de manuels techniques de toute sorte, les premiers imprimeurs mériteraient qu'on leur accorde autant d'attention qu'on a coutume d'en réserver aux groupes de spécialistes » (Eisenstein, 1991, p. 307). Les techniciens imprimeurs auraient ainsi participé tout autant que les lettrés humanistes à la conception du livre et à l'organisation des contenus, tel que nous les pratiquons encore (Lantenois, 2013, p. 69). Selon l'auteur, cette reconfiguration serait rejouée à chaque moment d'invention technique et s'épuiserait lorsque le processus de « refonctionnalisation atteint son point d'équilibre [...], lorsque les capacités cognitives des individus et l'ensemble des systèmes sociaux entrent en phase avec le potentiel d'une technologie dominante. » L'auteur donne deux autres exemples, soit la constatation de Walter Benjamin que l'essor de la presse moderne favorise l'extension du rôle de lecteur au rôle d'auteur grâce à la place que lui offre le courrier des lecteurs et aux diverses tribunes, et la

généralisation de la photographie qui permet aux individus de s'approprier la fabrication des images et la démocratisation des connaissances par la reproduction des œuvres. Plus récemment, nous pouvons penser aux Wikis qui offrent des « dispositifs d'écriture-lecture » étendant le « travail solitaire d'écriture et de recherche à un modèle collectif » (Lantenois, 2013, p. 70) :

Les wikis notamment, et leur logique collaborative sont des espaces de lecture et d'écriture exemplaires de cette redistribution au point que leurs contenus échappent, non sans poser de problèmes, aux critères de légitimation forgés progressivement par la culture du livre<sup>116</sup>. Le principe contributif qui fonde l'écriture de ces textes oblige le lecteur à apprendre à les lire dans leur logique évolutive. Ceux-ci doivent être lus comme les fragments d'un texte plus vaste encore, à écrire collectivement. Comme on tisse les fils d'une trame jamais finie (Lantenois, 2013, p. 70).

Mais encore faut-il que cette trame, la « plus grande toile du monde, le World Wide Web », soit confectionnée à des fins démocratiques et non pas pour servir les intentions de quelques multimilliardaires. Annick Lantenois convie plus particulièrement les designers graphiques, ceux qui contribuent à concevoir la lisibilité du monde dans lequel nous vivons, à non pas devenir programmeurs, mais à se doter d'une meilleure compréhension de ce qui est à l'origine de toute activité numérique, soit la programmation, pour intervenir activement « dans l'invention de dispositifs sociaux, culturels et pédagogiques qui contribueraient aux environnements numériques et accompagneraient les individus dans la transformation que connaît la culture du livre » (Lantenois, 2013, p. 75). En effet, avec la numérisation généralisée, ce sont désormais les textes de programmation qui conditionnent l'accès aux dispositifs d'écriture-lecture évoqués par l'autrice et à leur appropriation, de « nouvelles conditions matérielles [qui] engendrent de nouveaux savoir-lire » (Lantenois, 2013, p. 71). L'invisibilité des codes derrière les contenus que nous consommons, qui sont difficiles d'accès parce qu'incompréhensibles pour la plupart des gens, serait en quelque sorte comparables pour l'autrice à l'inaccessibilité dans laquelle l'écriture fut longtemps maintenue pour la majorité des individus, dont le déchiffrement signifiait la détention du pouvoir. L'apprentissage du code constituerait ainsi le nouvel enjeu de domination aujourd'hui :

---

<sup>116</sup> L'autrice cite ici l'ouvrage Doueihi, Milad (2008) « La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle » dans *La grande conversion numérique*, Paris, Seuil.

Ces textes de programmation sont les partitions qui autorisent, par convention, la découverte d'un contenu et son échange ; ils sont potentiellement les déclencheurs qui permettent l'échange. Ils constituent aujourd'hui le terreau commun d'où peuvent naître des expériences singulières. Ils fondent dorénavant, en les actualisant, les questions posées par Marie-José Mondzain : « Qui donne à voir ? Qui dit ce qu'il y a à voir ? [...] Qu'est-ce que voir ensemble ? »<sup>117</sup> (Lantenois, 2013, p. 73).

Toutefois, l'autrice relève que, plutôt que d'investir dans leurs pratiques des réflexions sur les nouveaux statuts de l'image et de l'écrit, au tournant des années 1990, les designers graphiques semblent multiplier des usages de l'ornement, du décor, de surfaces saturées, de tracés manuscrits<sup>118</sup>, mettant en avant plan la figure et le style du designer au détriment des conditions de lisibilité (Lantenois, 2013, p. 38-39).

Elle suggère que cette émergence d'une culture du numérique, liée à une accélération du développement technologique depuis les années 1990, engendre des récits de dramatisation semblables à ceux qui étaient observables lors de l'industrialisation et de l'invention du cinéma, de la radio et de la presse moderne. Ainsi, la résurgence du tracé et de l'ornementation dans le design graphique à partir des années 1990 témoignerait, selon elle, d'une forme de nostalgie, d'une incompréhension et d'une résistance au changement. Elle met en relation cette résurgence avec la revalorisation des arts appliqués par William Morris, qui cherchait à restaurer l'équilibre des rythmes de la nature et de l'homme à une période où l'artisan, soumis au rythme de la machine, était dépourvu de son savoir-faire. L'incapacité de Morris à appréhender la radicalité des transformations opérées par les révolutions industrielles met en lumière « l'impossibilité de synchroniser le système référentiel de la culture et de l'art dits "savants", légitimé et relayé par les institutions, et les mutations produites par le système industriel » (Lantenois, 2013, p. 49). Selon Lantenois « cette asynchronie libère la fiction dans la construction du récit historique, qui devient

---

<sup>117</sup> Mondzain, Marie-José (2003) *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », p. 24.

<sup>118</sup> L'auteure évoque par exemple la signalétique de la *Documenta 12*, une exposition d'art contemporain qui est déployée aux quatre ans dans la ville de Kassel, qui fait usage de caractères manuscrits dont l'apparence fait écho aux graffitis.

le discours de légitimation d'une posture de refus et d'incompréhension des mutations» (Lantenois, 2013, p. 50). Les pratiques qui, depuis les années 1990, redécouvrent et affirment une référence au geste et à sa durée (l'ornement, le tracé manuscrit) et à l'accident (les coulures, les textures organiques, les taches, l'apparence de bricolage) dans le design graphique émulerait en ce sens « le désir de donner à voir de façon démonstrative, voire spectaculaire, le savoir-faire du designer à un moment où la technologie et, en particulier les médias numériques, déplacent ce savoir-faire vers un savoir-comprendre, un savoir-maîtriser la logique de ces outils et de ces médias, un savoir-concevoir selon d'autres paradigmes (Lantenois, 2013, p. 44-45) ». Il s'agirait d'une nostalgie qui se cristallise dans la volonté de remplir par le décor le vide creusé par la séparation entre les objets techniques et les êtres humains.

Lantenois établit un lien entre ces pratiques dans le domaine du design graphique et les conditions du récit historique qui sont soumises à un intérêt croissant pour les témoignages. Les témoignages sont des matériaux de la construction du récit historique, mais la survalorisation médiatique de ceux-ci menace l'objectivation nécessaire qui permet de se distancer du présent pour l'interroger. La répétition médiatisée des commémorations qui utilisent ces histoires issues de mémoires individuelles ou collectives, marquées par l'affect, tendent à une « mise en spectacle revendiquant la légitimité historique qui, cependant, en annule la distance au profit de l'émotion suscitée par le micro-événement que constitue le témoignage. » (Lantenois, 2013, p. 39) Lantenois appréhende les pratiques des designers qui multiplient dans leurs pratiques un usage de l'ornement, du décor, de surfaces saturées, de tracés manuscrits comme étant équivalentes à l'action des témoignages. Plutôt que de contribuer à un monde commun, ces pratiques assimilent l'identité du commanditaire à l'écriture d'un graphiste qui produit une « narration qui favorise la subjectivité de l'individu qui d'abord, voit puis lit le texte » (Lantenois, 2013, p. 39). Dès lors, la communication se substitue à l'information. Les témoignages individuels, sous la pression de leur médiation et de leur succession, finissent par se « noyer dans le flot des paroles individuelles et dans le flux des nouveautés ». Similairement, dans les écritures de l'histoire, « le témoignage tend à devenir le récit légitime alors qu'il n'était qu'un des matériaux à soumettre à la confrontation d'autres sources. Et

la communication se substitue progressivement à l'information alors qu'elle n'était que le moyen par lequel l'information circulait » (Lantenois, 2013, p. 39).

Il semblerait qu'un meilleur accès aux outils audiovisuels ne suffise pas à favoriser un élargissement de l'espace de parole et un meilleur accès aux savoirs et aux informations, et ce, en raison de la réalité actuelle de monopole et de contrôle par de grandes entreprises. C'est sans compter que l'activité numérique génère une pollution à la fois mentale et écologique, en altérant certaines de nos facultés humaines les plus précieuses et en participant de manière sourde à la crise climatique.

Ce sont précisément des entreprises comme Apple, cette compagnie même qui a favorisé la prolifération des ordinateurs dans nos quotidiens, ordinateur fétiche des designers, qui font partie aujourd'hui des multimilliardaires auprès desquels nous avons contracté une dépendance, au bénéfice de leurs actionnaires. Ce n'est pas anodin que, dans sa stratégie marketing, Apple propose une image de marque qui mette en avant-plan la créativité, le jeu, la création. La première publicité d'Apple, une vidéo créée par le cinéaste Ridley Scott, présentée à une heure de grande écoute, pendant le Super Bowl, donne à voir une jolie jeune femme qui lance un marteau dans un écran, geste libérateur qui survient dans une société uniforme et dystopique à la Orwell. On invite les gens à « penser différemment », avec le slogan « Think different », et à s'affranchir de la machine à calculer qui enferme l'individu, l'ordinateur tel que conçu par Microsoft. Mais c'est un espace encore plus pernicieux qu'on nous propose, un nouvel espace ludique qui met tout de même les gens au travail, tout en suggérant que ce travail les libère.

Avec la ludification du travail (Casilli, 2019, p. 278), par exemple, la participation des usagers aux médias sociaux (Facebook, Instagram, etc.), on assimile les tâches à des loisirs, à la créativité ou à la sociabilité. On occulte par le fait même que cette production de contenus et le partage au sein de communautés d'amis produisent pourtant de la valeur qui est accaparée par des entreprises. C'est un travail moins ostensible, mais qui implique quand même une participation aux activités de gestion et de production de contenus dans un environnement social connecté. La facilité est mise

en avant-plan, faisant écho à un slogan publicitaire inventé par George Eastman « You click, we do the rest » (« Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste »), le fondateur de Kodak, en 1888. En filiation avec cette idée, Apple fait la promotion de ses produits dans des publicités usant de slogans tels que : « If you can point, you can use a Macintosh » (si tu peux cliquer, tu peux utiliser un Macintosh). De la sorte, on suggère la facilité : la machine est responsable du travail, l'utilisateur n'a plus qu'à cliquer. Cette rhétorique qui transforme une nouvelle réalité du travail en « jeu d'enfant » est non seulement infantilisante, mais elle suggère aussi sournoisement que le travailleur n'est plus qu'un assistant de la machine. Dès lors, si ces outils semblent en apparence faciliter certaines de nos tâches, c'est en fait notre liberté d'agir et de choisir que ceux-ci sont peu à peu en train de nous retirer. Mais ce qui devrait nous préoccuper davantage, dans le brouillage des frontières entre le travail et les loisirs, c'est que nous sommes aussi en train de perdre notre potentiel de révolte collectif.

#### L'absorption du social (et du potentiel de révolte) par l'entreprise

Avec l'industrialisation, la parcellisation du travail et le développement des technologies, qui visait notamment à « déposséder les travailleurs de leurs savoirs productifs et du libre arbitre dont ils pouvaient faire usage » (Pinard, 2018, p. 123), amèneront la plupart des travailleurs à des tâches de maintenance, de dépannage, d'outillage. Ainsi, « les métiers ne présenteront plus cette capacité d'auto-organisation qui conférait un pouvoir ouvrier, lié au marché et à la propriété » (Pinard, 2018, p. 113). On passera alors d'un « syndicalisme qui reposait sur le pouvoir des métiers à la syndicalisation par entreprise, fondée sur l'appartenance à un employeur » (Pinard, 2018, p. 143).

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, les « nouveaux moyens de transport et le développement de la communication vont favoriser l'extension du marché et l'élargissement des échanges et donner lieu à une vague de fusions d'entreprises et la création de grandes entreprises » (Pinard, 2018, p. 110), c'est-à-dire des sociétés par actions dans lesquelles le contrôle est effectué par les actionnaires. On passera « d'un capitalisme de petites entreprises concurrentielles à un capitalisme d'organisation fondé sur les grandes entreprises de masse » (Pinard, 2018, p. 109). Bien que des luttes ouvrières se soient poursuivies et que de nouvelles formes d'associations se soient développées, l'« explosion

du nombre de travailleurs de la production de masse [sans qualifications] ayant marginalisé et affaibli les syndicats de métiers existants », la « perte de la capacité d'auto-organisation du travail a incité peu à peu les syndicats de métiers [...] à négocier avec les employeurs pour minimiser les pertes, plutôt qu'à s'allier aux travailleurs et travailleuses sans métier » (Pinard, 2018, p. 145). De cette manière, le « syndicalisme (force collective) ne se fonde plus désormais sur la propriété de l'ouvrier (sa force de travail en tant que marchandise), comme c'était le cas dans les syndicats de métier, mais sur l'appartenance à une entreprise, sur l'adhésion à une communauté circonscrite à un établissement industriel » (Pinard, 2018, p. 180). Rolande Pinard (2018, p. 152) critique cette nouvelle forme de syndicalisme en lui opposant des exemples tirés des luttes des femmes, qui, selon elle, « font appel à des solidarités élargies dans la communauté, plutôt qu'à la complémentarité avec le capital », s'inscrivant ainsi dans le prolongement de la logique originelle du mouvement ouvrier. On peut ici penser à la révolte des canuts dans le développement de solidarités en lien avec la communauté pour faire pression, mais aussi, comme nous le verrons au chapitre suivant, au mouvement de grève et d'occupation de l'usine de la Rhodiacéta en 1967-68, qui a pris forme en relation avec le Centre culturel Palente les Orchamps de Besançon entre 1954 et 1970 et en soutien avec les étudiants, les artistes, les autres travailleurs et la population. Nous y reviendrons, mais d'abord, retournons aux images du travail.

Dans le fonds d'archives de la Rhodiacéta, on retrouve des carnets d'ancienneté<sup>119</sup> (Fig. 3.32), dans lesquels sont montrées des photographies des différents ateliers de l'usine. Après la Deuxième Guerre mondiale, durant laquelle l'usine a été transformée en hôpital d'évacuation, les installations de l'ancienne usine ont été modifiées pour fabriquer un nouveau textile artificiel : la viscose. Entre 1919 et 1951, l'usine change alors souvent de raison sociale, mais, pour les Bisontins, il s'agit toujours des Soieries. À la différence des images du début du XX<sup>e</sup> siècle que nous avons vues et qui montrent les ateliers des Soieries, sur celles-ci, les employés ne sont pas affairés à leur travail (ne sont pas en train de le simuler pour le photographe), mais posent désormais côte à côte avec les

---

<sup>119</sup> Les dates inscrites à l'intérieur des carnets vont de 1946 à 1952, moment de la fin de l'activité de cette usine, avant qu'elle ne soit rachetée par le groupe Rhône-Poulenc.

machines (Fig. 3.33). Ce n'est pas étonnant, quand on y pense, puisque les machines sont désormais autonomes. Dans la machine-outil semi-automatique, l'homme commande le démarrage et l'arrêt de la machine ; il commande également la suite des opérations d'usinage de la pièce. Sa rapidité et son habileté ont une incidence directe sur la productivité et la qualité. Ici, avec le développement de l'automatisation, la machine ne s'arrête jamais, elle tourne tout au long de la journée et de la nuit et l'intervention de l'ouvrier est limitée au chargement des machines, à leur lancement et à leur nettoyage.

En effet, un autre développement managérial mis en œuvre pour augmenter l'efficacité et la rentabilité des usines, qui a d'abord été instauré dans le secteur automobile par Henry Ford, connu aujourd'hui sous le nom de « fordisme », a été l'implantation de la chaîne de montage. Les ouvriers sont fixés sur place tandis que les pièces standardisées défilent selon un ordre séquentiel dans un flux ininterrompu, permettant d'augmenter considérablement le rythme de production. Les gains en productivité amenant une plus grande détérioration des conditions de travail, et ainsi un haut taux de rotation du personnel, les dirigeants se sont vus contraints de stabiliser leur force de travail en augmentant les salaires et en attribuant des avantages sociaux et des primes. Une des mesures de cette réorganisation du travail sera l'adoption de politiques de fidélisation des employés par les grandes entreprises, comme le régime de l'ancienneté, qui consiste « à assurer une stabilité et une régularité de la main-d'œuvre, à inciter les travailleurs à demeurer dans l'entreprise en leur octroyant des avantages socioéconomiques en fonction du nombre d'années de service, visant à assurer la sécurité de l'entreprise » (Pinard, 2018, p. 121).

Ces initiatives ont mené à l'instauration d'une autre innovation managériale que l'histoire semble avoir en partie oubliée, bien que nous aurions avantage à nous en souvenir, tant elle semble inspirer directement la colonisation actuelle de la vie privée par les géants du web. Les entreprises ont peu à peu commencé à « accorder au facteur humain »<sup>120</sup> tout l'intérêt jusqu'alors accordé au « facteur

---

<sup>120</sup> Terme utilisé dans une déclaration de Henry Ford en 1945, cité dans (Linhart, 2015, p. 87).

machine», visant à rendre le travail plus attrayant, mais aussi à contrôler le mode de vie des ouvriers pour contenir leur potentiel de révolte :

Le patron investit dans la construction de logements, voire de cités ouvrières, d'hôpitaux, écoles, bibliothèques [...]. Il met en place des systèmes de prévoyance, des coopératives de consommation. Bref, il se comporte comme un père vis-à-vis de ses ouvriers à qui il donne le moyen de gagner leur vie [...]. Le patron exerce donc son emprise sur la sphère privée des ouvriers par l'intermédiaire des œuvres sociales, au nom de ce qu'il pense être sa responsabilité. Le patron et l'usine vont, par exemple, se manifester sur le terrain des loisirs avec la création d'associations sportives et de sociétés multiples, de chant, de pêche, de musique [...].<sup>121</sup>

Il s'agit ainsi d'incorporer la main-d'œuvre dans le monde voulu par l'industriel, mais aussi de se passer de l'intervention de l'État, en prenant à son compte des responsabilités auxquelles il pourrait prétendre. Un ancien ouvrier qui a travaillé à l'usine Lip (l'usine de montres de Besançon reconnue pour ses occupations ouvrières et ses tentatives d'autogestion), rencontré lors de mes recherches sur le terrain, confirme ce paternalisme qui tend à contenir le potentiel de révolte des ouvriers et des syndicats :

À partir de 1956, j'ai été fixé à Lip et j'ai commencé à m'occuper du syndicalisme à ce moment-là. [...] À l'issue de la guerre de 1939-1945, il y avait pénurie de tout (de nourriture, etc.). Donc, le syndicat a surtout créé un groupe d'achat pour acheter du charbon, des pommes de terre, en gros, pour permettre aux ouvriers d'avoir quelque chose à manger. Et ça, ce système-là, en 1958, ça existait encore. Treize ans après, c'était encore en place. Alors que le circuit du commerce était devenu normal. [...] Il y avait des grèves quelques fois pour des augmentations de salaire, mais on ne s'occupait pas du fonctionnement de la boîte. [...] Parallèlement, il y avait aussi l'arbre de Noël (la fête de Noël), où les délégués d'août à décembre s'occupaient de choisir les jouets pour les enfants, d'organiser la fête. Donc, c'était encore toutes des heures et des heures de perdues où, ma foi, les délégués avaient la tête ailleurs. Ils étaient élus pour leur rôle du comité d'entreprise, qui est peut-être de suivre les œuvres sociales, oui, mais c'est aussi de suivre la vie économique. [...] Au bout de quelques discussions, la CFDT, la CFTC et la CGT ont été d'accord, donc là, ils ont récupéré des heures pour pouvoir s'occuper des affaires économiques de la boîte. Donc, ces deux aspects ont été abolis et, pour Noël, on donnait carrément un bon à chaque famille [pour aller] choisir son cadeau, les familles sont assez grandes pour se débrouiller. Et, donc, on expliquait ça au personnel, bien sûr, parce que c'était rompre avec des habitudes. Les gens, ils

---

<sup>121</sup> Jorda, Henri (2009) « Du paternalisme au managérialisme », p. 149-168 (Linhart, 2015, p. 89).

avaient l'habitude d'acheter des pommes de terre, alors on a bien expliqué pourquoi on faisait ça, que c'était dans l'intérêt. [...] Le patron, qui était Fred Lip, qui était un gars... Il avait ses deux faces : il avait une face sociale, mais aussi une face patron. Surtout que, du fait que cette rupture qu'on avait créée, c'était un peu du paternalisme avant. [...] Un délégué, s'il avait passé plus de temps qui était alloué [à son activité de délégué], le patron disait ça ne fait rien, vous pouvez dépasser. Jusqu'au moment où on a fait la rupture, on a commencé à se confronter à lui. On rentrait sur son terrain à lui. Jusque-là, personne ne venait s'occuper de ses affaires, alors que là, nous, on commençait à poser des questions : qu'est-ce que c'est que ça ? Pourquoi ça ? Alors là, c'est devenu très tendu entre nous (entretien avec Roland Vittot, ancien ouvrier Lip, 11 juin 2019).

Pour cet ouvrier, que ce paternalisme ait été en place aussi longtemps semble maintenant une aberration. Cette tendance managériale a évolué vers ce que Danièle Linhart (2015, p. 31) nomme une « surhumanisation managériale ». Les compagnies ont commencé à empiéter petit à petit sur la vie privée par l'intermédiaire d'œuvres sociales, d'activités de loisirs, d'associations sportives, etc., pour capter « l'orientation altruiste » et le « besoin de contribuer à la société de façon désintéressée » des travailleurs. Par le fait même, elles sont parvenues à contenir tout potentiel de révolte, notamment en s'appropriant l'espace collectif lié à l'action syndicale et au militantisme qui engageait les ouvriers à leur émancipation et à la transformation de la société.

Vers 1953, Rhodiacéta rachète l'usine fermée de Besançon au groupe CTA (Comptoir des Textiles artificiels) pour la transformer dans l'optique de la production du tergal (la matière de base utilisée n'est plus à base de bois, mais désormais à base de pétrole). Les grains de polymère fondus passent par les trous d'une filière qui les sépare en de nombreux brins qui, une fois refroidis et regroupés, forment des fils. La filature n'est jamais interrompue, car un arrêt ferait se solidifier le polymère dans les filières qui, obstruées, devraient être remplacées. Les fileurs sont chargés du remplacement de bobines par des bobines vides. Un travail assez pénible, parce qu'elles sont lourdes. Ils doivent également contrôler les machines et les nettoyer. Ensuite, on étire le fil jusqu'à un point proche de la rupture où il cesse d'être plastique pour devenir élastique. L'étirage se fait par passage du fil sur deux rouleaux tournant à des vitesses différentes. Le fil s'enroule alors sur une bobine appelée « cops ». Cet atelier fonctionne en continu, en « 4x8 », sans que la production ne s'arrête, en comme

on peut le voir sur des cartes de travail dans le fonds Rhodiacéta (Fig. 3.34). C'est-à-dire que, pour chaque journée de vingt-quatre heures, trois équipes sont au travail, tandis qu'une équipe est au repos :

Quand l'équipe A faisait les matins, l'équipe B faisait les après-midis, l'équipe C faisait les nuits et la D était au repos. Après ça, ça alternait. Ça veut dire que, par mois, chaque équipe avait seulement un weekend complet. Ils terminaient le samedi à 4 h du matin et reprenaient le mardi à 4 h du matin. Les trois autres week-ends, ils étaient au travail soit le matin, l'après-midi ou la nuit (entretien avec Henri Traforetti, ancien ouvrier Rhodiacéta, 23 mars 2018).

Un travail monotone et physiquement éprouvant qui consiste à changer les bobines vides par des pleines, les bobines devant être montées à bout de bras au sommet de la machine. Tâche aussi incommode, car le bruit et la température sont élevés. Le travail consiste donc essentiellement en une activité de chargement des machines, à leur lancement, à des contrôles et au nettoyage. Il n'y a pas d'intervention directe sur le fil, la machine commande le rythme des opérations. La machine ne s'arrête jamais, elle tourne tout au long de la journée. La fabrication très automatisée n'exige des opérateurs aucune qualification préalable, un ouvrier est considéré opérationnel après 15 jours d'apprentissage. Pour compenser la monotonie du travail et les rythmes de travail éprouvants, « les salaires dans lesquels les primes jouaient un rôle important étaient plus élevés que ceux des autres ouvriers bisontins<sup>122</sup> ». Comme nous avons vu, dans les nouvelles approches managériales s'inspirant du fordisme, « la pratique d'un salaire relativement élevé [...], à condition que les travailleurs adoptent un certain nombre de comportements » aura pour but de les fidéliser et de réduire le taux de roulement des employés. Un carnet tiré du fonds Rhodiacéta des archives du musée du Temps (Fig. 3.35 à 3.37) montre les différents avantages sociaux accessibles aux ouvriers à condition que ceux-ci adoptent certains comportements. Le régime de l'ancienneté, qui avait été instauré par le management pour consolider l'appartenance de l'ouvrier à l'entreprise, a été ensuite récupéré par les syndicats, dans la transformation de ceux-ci non plus fondés sur la propriété de l'ouvrier (sa force de travail), mais désormais sur l'appartenance à l'entreprise.

---

<sup>122</sup> Charles, Jean (2009) « Pol Cèbe » dans *Culture en trois-huit, Pol Cèbe, une mémoire militante, 1959-1968*, p. 11)

Ainsi, l'ancienneté « deviendra synonyme de sécurité d'emploi et représentera la mesure de la citoyenneté dans l'entreprise. Cette règle syndicale ne sera pas appliquée pareillement aux femmes [...], ce qui donnera lieu à des « citoyennetés industrielles » à géométrie variable (Pinard, 2018, p. 181). Ce qui explique en partie les raisons pour lesquelles les femmes n'ont que très peu participé aux mouvements de grèves de l'usine Rhodiacéta. Les femmes étant assignées à un atelier de travail différent, l'atelier de finissage, où le fil produit subit des torsions ou est enroulé sous forme de chaînes pour être utilisé sur des métiers à tisser, sont soumises à un horaire différent, soit en deux équipes, en 2x8, (de 6 h à 14 h, de 14 h à 22 h). Elles n'ont ainsi pas droit aux mêmes avantages que les hommes (salaires plus élevés et aux primes), elles seront donc moins portées à faire la grève, puisque les revendications pour lesquelles se battent les syndicats — la rétrocession la plus forte possible des bénéfices de la productivité de l'entreprise vers les salaires des employés — ne s'appliquent pas à elles<sup>123</sup>.

Dans les nouvelles techniques managériales, la communication devient plus importante, par exemple par la création d'un journal d'entreprise, qui encourage les ouvriers à travailler dur et à développer un sentiment d'appartenance face à l'entreprise. Ce journal, qui cherche à façonner l'image du salarié que l'employeur veut projeter, vise également à promouvoir les produits qui sont créés par l'entreprise. Dans une brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise, des images (Fig. 3.38 à 3.40) montrent les applications possibles des textiles créés par l'entreprise, notamment des articles de mode. L'augmentation du salaire des travailleurs signifiera aussi une expansion de l'entreprise, puisque cette hausse des salaires favorisera également le pouvoir d'achat

---

<sup>123</sup> Dans un rapport tiré du fonds d'archives Rhodiacéta, on fait mention d'une grève qui a eu lieu en 1975, « les femmes de Rhodia se révoltent pour la première fois (et la dernière). Mutées à l'étrépage après la fermeture de leur atelier, elles refusent d'aller travailler sur des machines plus dures, certaines reçoivent des lettres de licenciement : « Toutes les femmes étaient en grève, personne ne restait dans les ateliers, c'est la première fois que j'ai vu ça et presque toute la boîte a suivi... tout le monde, même les gens des bureaux, même les chefs... le patron qu'était Mangeot, on l'a coincé... On voulut plus qu'il ressorte de la salle tant qu'il n'enlevait pas ses lettres de licenciement... » Il les a ôtés. Bourlon, Corinne (1980) *Rhodiacéta, la réalité ouvrière. 1<sup>er</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta*. Dactylographié, non publié, fonds Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon, p. 43.

des travailleurs, qui deviendront de nouveaux consommateurs. Danièle Lindhart (2015, p. 96) explique que dans « la période des Trente Glorieuses, notamment en France, il y avait ce credo partagé par les organisations syndicales de la toute-puissance de l'organisation taylorienne du travail fondé sur la science » tout comme il était accepté d'une certaine manière que soit échangée « une productivité sans cesse croissante (qui entraînait une dégradation de la vie au travail) contre des augmentations de salaire et des primes de plus en plus nombreuses, qui ouvraient à la classe ouvrière les portes de la société de consommation et des loisirs. »

Dans les premières années de production de l'usine Rhodiacéta, en 1955-56, une des revendications (et victoires) syndicales a été la pose par le patronat d'enseignes lumineuses « Tergal » et « Nylon » sur la devanture de l'usine (Ruffier, 1981, p. 93). On peut voir une image de ces enseignes dans un journal de l'entreprise Rhodiacéta de 1963 (Fig. 3.41). Par cette revendication, les ouvriers souhaitaient afficher leur sentiment d'appartenance à l'entreprise, fiers de participer à la production d'un produit novateur. Mais ce gain du syndicat, qui se résume l'installation des enseignes lumineuses sur les murs de l'usine, met également en lumière le détournement, grâce aux nouvelles techniques managériales, de l'action syndicale elle-même. Cette action ne vise plus à construire une société juste, mais plutôt à consolider le rapport entre employé et consommateur. Dans un journal d'entreprise d'une autre année, une panoplie d'images donnent à voir le travail des ateliers (Fig. 3.42 à 3.44) de l'usine Rhodiacéta. Les machines sont cadrées selon des plans mettant en évidence leurs couleurs vives qui les rendent esthétiques — on dirait presque des jouets — tandis que les ouvriers sont complètement absents. Mais cette absence des travailleurs dans le cadre des images ne signifie pas pour autant que leur main n'est plus nécessaire au fonctionnement des machines.

### Ces doigts ont une main

Une série de diapositives de formation de l'usine tirées du fonds d'archives Rhodiacéta qui donnent à voir des doigts qui appuient sur des boutons (Fig. 3.45 à 3.49) rappelle la présence, bien que subtile, de l'humain avec la machine. Plusieurs analyses ont en effet été réalisées dans les

années 1970-1980 en sociologie, en ergonomie et en psychologie<sup>124</sup> pour mettre en lumière qu'il n'y aurait pas eu les mêmes gains de productivité dans les usines sans la participation des ouvriers et la mobilisation de leurs savoir-faire et de leurs expériences. Comme le souligne Danièle Linhart (2015, p. 91), « l'abstraction qui caractérise le taylorisme, présenté par son inventeur comme une garantie de sa légitimité et de son efficacité, le rend inopérant sans la contribution volontaire (mais clandestine) des ouvriers par des pratiques adaptées au déroulement concret de l'activité du travail, à ses aléas et à son dysfonctionnement, qui ne peuvent jamais être totalement anticipés par les ingénieurs dans les bureaux. » L'autrice donne l'exemple d'une grève de zèle, où les travailleurs s'en tiennent strictement à l'application des consignes selon les modalités tayloriennes et où rien ne marche. Dans le fonds d'archives Rhodiacéta, une étude sur l'organisation du travail dans l'usine en 1981 tente similairement de démentir ce postulat du taylorisme qui veut que le travail puisse se dérouler indépendamment de la bonne ou mauvaise volonté des ouvriers. Jean Ruffier (1981, p. 94) démontre dans cette étude qu'entre 1955 et 1965, l'existence d'une « complicité ouvriers-maîtrise pour bricoler les machines en transgressant les règles » demeure possible malgré le mode prérationnalisé qui a été mis en place par la direction de la Rhodiacéta, notamment parce que les machines n'étaient pas encore au point et que les pannes étaient encore fréquentes. Par exemple, l'auteur relève que « le contremaître d'étirage fait souvent appel à ses ouvriers pour des tâches d'entretien, bousculant ainsi la division des tâches prévues (Ruffier, 1981, p. 87) ».

---

<sup>124</sup> Danièle Linhart (2015, p. 92-93) donne deux exemples. En France, Hélène Desbrosses et Bernard Peloille (1975) écrivaient : « Selon la majorité des ouvriers qui ont participé à la recherche, aucune transformation matérielle liée à l'activité ne peut se dérouler correctement s'ils pensent durablement à autre chose qu'à leur travail, même répétitif, même mécanisé, même automatisé. Un certain nombre d'informations doivent être synthétisées, par eux, leur permettant de déceler les irrégularités constantes du procès de fabrication réel, de juger, décider et intervenir immédiatement pour y remédier. [...] Même si l'esprit est au cachot [...] il est sans cesse requis. » Aux États-Unis, Kenneth Carlton Kusterer (1976) écrivait de son côté : « Il est significatif à propos de ce programme de formation que la compagnie acceptait virtuellement que les vieux ouvriers définissent les paramètres du travail des nouveaux ouvriers [...] les managers n'informaient jamais systématiquement les nouveaux ouvriers de leurs attentes [...]. Pour l'observateur extérieur, le fait que la compagnie autorise les ouvriers à faire leur propre programme de formation revient à admettre ouvertement que le management ne sait pas clairement et en détail ce que chaque travailleur accomplit dans sa tâche. » À l'usine de Besançon, un service formation est créé en 1961 et est responsable à partir de 1962 de former tout le personnel, mais « finalement, la maîtrise de l'atelier fera plus confiance aux anciens pour former les nouveaux, ne recourant qu'un minimum au service formation ». (Ruffier, 1981, p. 71) Ce service se réorientera vers les relations humaines, avec l'appui de psychologues d'un cabinet-conseil à temps complet. Comme nous l'avons vu, le « facteur humain » est davantage pris en compte.

Le montage et le lancement des machines se font sous des directives données par les cadres de l'usine et les techniciens envoyés par le fabricant, mais un contremaître qui respecterait strictement les consignes, en attendant l'intervention des techniciens qui ne sont pas constamment présents dans l'usine, risquerait d'avoir constamment une partie de ses machines à l'arrêt. Le contremaître choisi donc plutôt de faire plutôt appel aux ouvriers dans son atelier parce que plusieurs d'entre eux détiennent en fait des qualifications qui vont bien au-delà de leurs responsabilités. Les salaires élevés à la Rhodiacéta expliquent la présence de travailleurs qualifiés à des postes sans spécialisation<sup>125</sup> :

Face à un problème technique simple, il va faire appel à eux. [...] Ces travailleurs ont le droit de refuser, mais ils apprécient certainement la possibilité d'avoir accès à des travaux qualifiés. (Ruffier, 1981, p. 97).

S'il est possible de planifier une partie de l'entretien en calculant les vitesses d'usure et en décidant à l'avance le changement des pièces qui s'usent, les pannes et leurs réparations font encore partie de l'aléatoire. Laisser l'entretien dans les ateliers, c'était donner la possibilité au personnel de fabrication de jouer sur les pannes pour garder un pouvoir d'organisation de leur temps de travail. (Ruffier, 1981, p. 113).

L'usine de Besançon évoluait sous un système de direction centralisatrice, faisant partie du groupe Rhône-Poulenc-Textile, les décisions se prenaient donc à la direction générale, à Lyon, voire à Paris. « Une telle centralisation pousse les usines à falsifier ou simplement retenir les informations qui permettraient les décisions les plus rationnelles pour obtenir le maximum d'investissements, mais aussi pour garder une marge d'autonomie. Et là où elle avait le plus d'autonomie, c'était l'organisation du travail. Certes, elle était obligée de positionner ses salariés dans les grilles de classifications fixées par la convention collective, mais c'est bien d'elle que dépendait le partage des tâches et des fonctions, l'ordonnancement et la fixation des modes opératoires. » (Ruffier, 1981,

---

<sup>125</sup> La présence de ceux-ci s'explique du fait que le salaire d'un étireur en 4x8 est supérieur à un ouvrier professionnel d'entretien à la journée. De plus, la situation du marché local de l'emploi a facilité l'embauche d'ouvriers qualifiés pour les emplois non qualifiés. Un professionnel explique pourquoi il a fait ce choix : « Moi, personnellement, j'ai quitté mon métier parce que je me trouvais dans une position... j'allais me marier, il me fallait de l'argent. Les gars avec qui je venais se trouvaient dans le même cas. » (Ruffier, 1981, p. 97)

p. 116) Certainement, les directions d'entreprises sont au fait de l'existence « de ces savoirs ouvriers, ces compétences de travailleurs et leur laissent toute la place, mesure leur importance, tout en les niant. La mobilisation de ces savoirs et compétences présente des avantages financiers non négligeables et justifie d'exclure les ouvriers de toute influence officielle sur la définition de leurs tâches et leur travail. » (Linhart, 2015, p. 92)

Ce qui est paradoxal, c'est qu'en rendant l'organisation taylorienne plus fonctionnelle par leurs savoir-faire, les travailleurs sont complices de leur exploitation. Mais Danièle Linhart explique que, par « ces pratiques clandestines, les ouvriers parviennent à recréer des bribes de sens à leur travail, ils se repositionnent comme professionnels capables de comprendre leur travail, d'agir sur lui. [...] Par ces pratiques quotidiennes, ils font un pied de nez à un modèle qui prétend tout contrôler, tout maîtriser. Ils s'affirment supérieurs, ils peuvent vivre ce qui est en réalité une coopération (ils rendent le système plus efficace en peaufinant sa force technique et organisationnelle). (Linhart 2015, p. 93) Similairement, une autre étude issue du fonds Rhodiacéta, un travail ethnologique cette fois, témoigne de cette mise en œuvre de savoirs informels par laquelle les ouvriers combattent le sentiment d'impuissance et de dépendance que génère le travail auprès des machines. Bien que n'ayant pas terminé son étude, l'autrice tente en effet de faire transparaître ces savoir-faire au travers de témoignages d'ouvriers, qu'elle a interviewés en 1980, un peu avant la fermeture de l'usine :

Dans les ateliers de filature : "C'était à nous de se [sic] débrouiller pour que ça marche... À chaque panne, ce n'était jamais la même... On croyait savoir beaucoup de choses, mais c'était une bête difficile à maîtriser...", "On pouvait mieux comprendre la vie du fil...", "On suit mieux son fil, on fait des contrôles...", "Y'a des initiatives à prendre...", "Quand la coupe n'est pas bonne, on prend la responsabilité de dire 'faut changer la filière...'" (Bourlon, 1980, 2<sup>e</sup> rapport, p. 14-15).

En étirage, en opposition aux ateliers de filature : "le travail étant plus ordonnancé", les ouvriers ont moins de prise sur leurs machines, mais un ouvrier Tergal "me parlait avec beaucoup de tendresse de 'sa petite bécane'" (Bourlon, 1980, p. 19).

Dans les ateliers féminins à l'ourdissage : "Il fallait voir clair" afin de repérer sur les nappes de fils les bouchons, "Il fallait entendre le petit sifflement" qui variait suivant

la nature du fil avant de basculer le peigne, “fallait qu’elles sachent faire les nœuds”, bien que le poste consistait surtout à alimenter la machine (Bourlon, 1980, p. 2).

Corinne Bourlon décrit ainsi leur réelle volonté de nommer l’appartenance des ouvriers à l’usine, leur implication, leurs savoir-faire, comme une façon de donner un sens à leur travail. Semblablement, une collecte d’objets ethnographiques (Fig. 3.50 à 3.52) en vue de la réalisation d’une salle muséographique au musée du Temps de Besançon vise également, pour l’auteurice, à « présenter la qualité des relations sensibles qui se tissent entre l’homme et la matière, entre l’homme et son outil, mais cette investigation est trop neuve et pas assez approfondie pour pouvoir l’élaborer ». (Bourlon, 1980, 2<sup>e</sup> rapport, p. 1). On peut ainsi voir dans l’étude différents outils manuels qui servent à l’entretien et au bon fonctionnement des machines. Pour certains outils, des indications de l’auteurice montrent comment certains ouvriers modifiaient les instruments pour une meilleure efficacité.

« “Y’en a qui brûlent” l’échancrure de cette brosse afin de ne pas casser le fil »

« Moi, je l’arrondis à peine »

« Y’en a qui coupe les poils » parce que, si le coup de main n’est pas acquis, les fils se prennent dedans » (Fig. 3.51)

« Un croche a été coupé parce qu’il était trop long »

« Un autre crochet a été coupé, mais la prise a été entourée de bandes et de sparadraps » (Bourlon, 1980, 2<sup>e</sup> rapport, Section outils).

Malgré l’omniprésence des machines, ces petits outils et leur détournement par les ouvriers rappellent en effet que la main est nécessaire au bon fonctionnement des machines. Une autre raison importante qui pousse les ouvriers à impliquer leurs compétences et leurs savoirs, mêmes si ceux-ci ne sont pas reconnus, comme le fait remarquer Danièle Linhart (2015, p. 93), c’est que de cette façon, ils engendrent « les bases d’une solidarité, car ils échangent leurs savoirs. » Corinne Bourlon rapporte en effet cette collégialité dans les propos d’un ouvrier interviewé : « face à la dure réalité de huit heures d’étirage, une forte cohésion s’est réalisée, “une famille dans la famille”, qui faisait

débrayer l'atelier à la moindre injustice, ou faire une collecte quand il y avait une mise à pied » (Bourlon, 1980, 2<sup>e</sup> rapport, p. 21).

Autour du travail prennent vie et se développent de « véritables collectifs de travail, certes clandestins eux aussi, mais qui donnent lieu à une sociabilité, une morale et des valeurs partagées » (Linhart, 2015, p. 93). Ce qui est non sans rappeler les associations clandestines des canuts, qui se développèrent alors que les regroupements de travailleurs avaient été interdits. À la Rhodiacéta, il y avait un certain équilibre et une collégialité dans l'entreprise à ses débuts, entre agents de maîtrise et ouvriers, qui disparaîtra quand la direction tentera par la suite d'instaurer un nouveau mode d'organisation du travail gérée par un nouveau système informatique de manière à redresser la productivité et les profits de l'entreprise suite à la perte d'un monopole : « Avant, dans les ateliers, le climat était bon. Chacun avait sa machine. Mais si quelqu'un avait du mal sur une étireuse, il trouvait tout de suite quatre copains pour l'aider » (Ruffier, 1981, p. 95). Cette solidarité professionnelle se développe en parallèle aux syndicats existants. On peut y voir en quelque sorte une prolongation du système de compagnonnage, tel qu'il existait avant le développement des machines et l'industrialisation.

Ce qui est pertinent de relever ici, c'est l'aspect essentiel pour les ouvriers de l'expérience collective et socialisatrice du travail, le besoin de se sentir utile et de partager un savoir. Ainsi, lorsqu'une importante grève éclatera en 1967, menant à l'occupation de l'usine, ce ne sera pas seulement la revendication de meilleurs salaires qui motiveront les travailleurs à l'arrêt des machines, mais aussi la contestation d'une réorganisation du travail selon le nouvel « ordonnancement informatique » qu'on voudra leur imposer. Et ce, parce que cette nouvelle organisation viendra déstabiliser précisément les relations de travail qui s'étaient forgées.

Pour contrer les pertes de profits occasionnées par la décroissance du marché et la perte des brevets permettant le quasi-monopole de la production de Nylon et de Tergal qui mèneront éventuellement

au déclin de la production<sup>126</sup>, les dirigeants de l'usine tenteront, à l'aide d'un ordinateur, d'automatiser les tâches des agents de maîtrise, soit de répartir le travail aux ouvriers. Cet ordinateur, nommé *Gamma*, viendra briser l'équilibre de la routine antérieure qui s'était établie sur des concessions tacites et réciproques entre supérieurs et ouvriers dans l'usine. Si les contremaîtres trouvent empiriquement des solutions qui ne sont pas les plus mauvaises, ils ne trouvent qu'exceptionnellement la meilleure. L'ordinateur, quant à lui, permettrait de calculer en quelques secondes la répartition optimale du travail selon les effectifs présents et en fonction du cycle de chaque machine. On cherchera ainsi, en automatisant le travail des contremaîtres, à obtenir une rentabilisation maximale des ateliers. Cet effort de parcellisation aurait été particulièrement poussé dans les ateliers d'étirage. Dans ces ateliers, les ouvriers ne prétendent pas disposer d'un savoir-faire. Il y a un coup de main pour enrouler le fil, un coup d'œil pour vérifier la présence de dépôt sur les organes tournant, mais pas à proprement parler d'initiative. Tout le savoir technique est déjà inclus dans les machines et les modes opératoires. Le remplacement des ouvriers par des robots est concevable, mais freiné par les coûts nécessaires à un tel investissement et la difficulté à licencier

---

<sup>126</sup> Lorsque la France entre dans le marché commun, la possession des brevets retardait les effets de la concurrence européenne. Un premier choc de la concurrence se fait sentir en 1965 avec la perte des brevets nylon. On arrête donc le gros investissement productif. Après 1965, il faut attendre 1971 pour revoir une création sans lendemains de nouveaux métiers. Un certain nombre de machines sont modifiées ou changées pour remplacer la production de nylon par celle de polyester. Le tournant économique se situe dans les années 64, 65, mais la conscience de la perte du monopole interviendra bien après, c'est-à-dire lors de la perte des derniers brevets polyester le 31 décembre 1966. À partir de 1964, la productivité va décroître du fait essentiellement d'une sous-activité faute de débouchés. La reconversion partielle sur le polyester permet de réatteindre en 1966 la productivité de 1961, mais elle va rendre plus brutal le choc de 1967. À partir des mois de novembre et de décembre 1966, l'entreprise éprouve des difficultés à écouler sa production sur le marché. Au début de 1967, il devient évident que la crise est plus grave que prévu. En février commencent les mises en chômage technique d'ouvriers. Ces mises en chômage n'ont pas un caractère systémique ou planifié. C'est au jour le jour qu'on décide de ne pas faire travailler tel ou tel ouvrier. Cela crée un sentiment d'insécurité, voire d'injustice. La productivité recommence à se dégrader, elle restera faible plusieurs années. L'entreprise s'efforcera de regagner les marchés européens et mondiaux, les ventes perdues en France. La violence de cette lutte commerciale aboutit à d'importantes liquidations d'usines dans certains groupes concurrents en Europe. La période 1966-1970 connaît une situation de tensions permanentes avec des grèves sporadiques culminant avec l'occupation de l'usine en mars 1967 et mai 1968. Après mai 68, l'entreprise bénéficie de la conjoncture de reprise économique, mais ce n'est qu'après un changement de politique sociale en 1969 que l'usine retrouvera la productivité de 1963. Processus de restructuration des textiles artificiels en France. Dès 1964 s'ouvre une nouvelle crise partiellement déclenchée par la hausse de la matière de base : le pétrole. Crise qui a amené l'entreprise à décider d'importantes réductions d'effectifs et à une redistribution mondiale des moyens de production qui entraînera éventuellement la fermeture de l'usine (Ruffier, 1981, p. 48-50).

les salariés. La solution imaginée par les ingénieurs et expérimentée à partir de 1966-67 à la Rhodiacéta consistera donc à automatiser non pas la production, mais à informatiser le commandement :

Un creux est laissé dans le processus d'automatisation, une bulle de travail humain au milieu du travail mécanique et électronique. L'homme fait ici partie intégrante de l'usine-machine. L'image ici est celle d'ingénieurs dirigeant une immense machine dont certains rouages seraient humains. La parcellisation change de qualité avec l'informatisation du commandement. Elle ne fractionne plus seulement spatialement le processus opératoire, mais aussi temporellement. Dans le travail à la chaîne, l'ouvrier est attaché à un lieu par l'organisation du travail. Dans ce lieu, il doit faire certains gestes à une certaine cadence. La contrainte absolue est celle du lieu. L'ouvrier commandé informatiquement voit une contrainte de temps s'ajouter. L'ouvrier commandé informatiquement veille à suivre constamment les coordonnées spatio-temporelles que lui assigne l'ordinateur (Ruffier, 1981, p. 144-145).

Cette nouvelle organisation du travail qui parcellise le travail, tout en occultant l'apport humain auprès de la présence de la machine, nous rappelle certainement le « taylorisme des plateformes numériques » des géants du web et de l'intelligence artificielle. La nouvelle approche d'ordonnancement informatisé ne sera pas acceptée par les ouvriers, qui feront des actes de sabotages et de grève, jusqu'à occuper l'usine. Cette rébellion des ouvriers s'explique par une insécurité qui avait commencé à se faire sentir dans l'usine, notamment par les mises en chômage aléatoires. Selon la thèse de Jean Ruffier, ce sera surtout la déstabilisation des relations dans l'usine qui en sera surtout responsable, ou du moins qui sera un facteur important. Ces actes de rébellion et de sabotage mèneront la direction de l'usine à abandonner l'ordonnancement informatique. Parce que cette nouvelle organisation informatisée ne permettait pas de déviation par rapport à l'horaire décrété par l'ordinateur, une surveillance accrue des ouvriers était désormais nécessaire par les contremaîtres. Ainsi, la quantité d'agents de maîtrise doublera et leur fonction première sera de vérifier la parfaite exécution des ordres de l'ordinateur.

Auparavant, la réussite du contremaître reposait sur le maniement des règles et une certaine forme de reconnaissance des subordonnés envers les agents de maîtrise chargés de répartir le travail et les temps d'arrêt. Par exemple, la plupart des ouvriers préféraient prendre leur pause repas au milieu

de leur quart de travail, mais il arrive que, sur le plan de la productivité, ce ne soit pas le meilleur moment. Ce choix du moment des pauses, qui avait ainsi un certain pouvoir de négociation avec les ouvriers, est retiré au contremaître, pour être désormais décidé par la machine, tandis que son rôle devient désormais celui de surveillance. De plus, une autre conséquence importante sera induite par le commandement informatisé, notamment en éparpillant aléatoirement le temps des pauses : l'éclatement et la cohésion matérielle du groupe ouvrier :

[auparavant,] l'ouvrier appartenait plus ou moins à un petit groupe qui intervenait généralement de concert. Il se créait ainsi une cellule de vie au travail réduit, lié au groupe plus vaste de l'atelier. C'est dans cette cellule que l'ouvrier s'imprégnait quotidiennement des comportements et des attitudes de ses pairs. La cellule de base constituait [le lieu] où on pouvait se protéger en proclamant l'identité collective [...]. Avec le commandement informatisé, l'ouvrier est seul face à sa feuille d'instructions et à lui-même. Le pouvoir d'initiative du contremaître a beaucoup diminué alors que les sanctions et la pression exercées par ce dernier se sont accrues. Le contremaître n'a plus guère de choses à négocier avec le groupe ouvrier, il s'en trouve d'autant plus libre pour sanctionner les fautifs. Autant dire que le groupe perd de sa vertu protectrice (Ruffier, 1981, p. 153).

Ainsi, les temps imposés par la machine deviennent humainement difficiles à tenir et le climat social dans l'usine se détériore. De plus, des mises en chômage sont annoncées de manière aléatoire par la direction, seulement un mois après l'arrêt de l'embauche, ce qui accroît les tensions dans l'usine. Les ouvriers auront besoin de trouver un sens dans leur activité et leur milieu de travail. Des actions de sabotages commenceront à apparaître, puis des grèves ponctuelles, pour finalement culminer en une grève générale et une occupation de l'usine. De nouvelles revendications se feront désormais entendre qui ne porteront plus uniquement sur les salaires (Fig. 3.53), mais désormais sur le droit à la culture : « Des hommes. Pas des robots » (Fig. 3.54 à 3.56).

Mais ce qui est particulièrement intéressant à relever ici, c'est que ce sens, les ouvriers le trouveront non pas exclusivement auprès des syndicats, mais désormais par l'action collective qu'il réaliseront en lien avec un centre culturel. Le CCPPO, un espace collectif qui a pris forme à partir de la fin des années 1950 dans un quartier adjacent à l'usine, deviendra désormais le lieu, bien qu'en lien avec les syndicats existants, où ils participeront activement à la création de la société. Nous avons

vu que, dans le passage de l’Ancien Régime à la société bourgeoise marchande, l’ensemble des travailleurs se sont vus confrontés à une nouvelle forme d’organisation qui a transformé radicalement leurs activités, mais aussi leur forme de regroupements. La destruction des savoir-faire, des jurandes et la détérioration des conditions de travail a mené à la formation des mouvements ouvriers, soit l’action sociale et politique comme forme de manifestation de la citoyenneté. Mais, dans son déploiement conjointement aux entreprises, la forme syndicale amènera un déplacement des équilibres acquis, tandis que « les participants ne peuvent plus exprimer leurs requêtes dans les cadres sociopolitiques traditionnels » (de Certeau, 1974 [1993], p. 180). Naîtront ainsi des associations qui n’obéissent plus aux mêmes divisions (ouvriers et bourgeois, travailleurs manuels et intellectuels, etc.). Michel de Certeau, dans l’ouvrage *Culture au pluriel* (1974 [1993]), évoque comment s’effectue, à partir des années 1960-1970, un déplacement des mouvements sociaux et ainsi une transformation de la notion de culture. Des groupes se forment et s’intensifient dans les quartiers des villes « grâce à la possibilité de se *situer quelque part*, dans un rapport d’autres forces », le terrain sur lequel se « produisent des liens nouveaux entre l’économique (la situation des consommateurs) et la politique (la distribution des pouvoirs) est défini en termes “culturels” (communication, loisirs, habitats, etc.). Des questions neuves dans la société trouvent ainsi une représentation » (de Certeau, 1974 [1993], p. 181).

Aujourd’hui, dans les sociétés occidentales, l’usine traditionnelle fordiste est principalement disparue, le capitalisme produit désormais un réseau d’information et de communication intellectuelle où la production, la consommation et l’échange s’inscrivent en un seul processus de travail immatériel dans lequel l’activité humaine est de plus en plus invisibilisée, malgré sa présence bien réelle. Dans le contexte néolibéral, le *prolétariat* n’est plus organisé sous la forme d’un tissu social ouvrier œuvrant dans des usines, mais est de plus en plus formé d’individus travaillant dans des conditions désorganisées et précaires, où l’entrepreneuriat individuel et les start-ups sont encouragés. Est-ce que le culturel serait le nouveau lieu où les individus pourraient tisser des liens, manifester leurs revendications et leur critique des conditions de travail ?

## IV

### SYNCHRONISATION

*La culture consiste non à recevoir, mais à poser l'acte par lequel chacun marque ce que d'autres lui donnent de lire et de penser<sup>127</sup>.*

Michel de Certeau

Le discours prononcé par Emmanuel Macron lors de l'inauguration du Musée des Beaux-arts et d'archéologie de la ville à Besançon à l'automne 2018 était aussi l'occasion d'annoncer d'une nouvelle politique culturelle. Axée sur les notions d'accès et d'ouverture, visant « un engagement de la collectivité pour accompagner chacun dans les musées, les librairies, pour acheter un livre, voir un film, pour se confronter à telle œuvre », cette réforme cherchait à répondre au problème de l'acculturation des « publics » et de leurs accès à l'art, « au beau » et à dépasser « l'inégalité dont nous parlons chaque jour [qui] est aussi culturelle, c'est un fait. » Le silence sur l'héritage culturel et militant de la municipalité où l'allocution est prononcée, qui pourtant cherchait à dépasser cette inégalité dont parle le politicien, me semble révélateur. Le politicien ne se gêne pas pour faire référence à Victor Hugo pour évoquer le passé de la ville, mais balaie du revers de la main les initiatives communautaires visant à un accès populaire à la culture. Dans les années 60, des intellectuels ont tenté de donner aux gens les moyens de prendre part activement au changement de la société en faisant le pari que ce serait le culturel qui pourrait permettre aux individus d'accéder à la citoyenneté. La politique est trop souvent perçue comme l'affaire des politiciens et des militants, mais elle porte sur l'activité ordinaire de l'organisation de la société. En leur donnant accès à la culture,

---

<sup>127</sup> De Certeau, Michel (1993) *La culture au pluriel*, Paris : Éditions du Seuil (original publié en 1974), p. 123.

les artistes et les intellectuels ont convié les individus à s'investir dans la société de manière à faire entendre leur voix.

### La culture comme moyen

Pour le sociologue Pierre Bourdieu (1979, p. 7-15), la hiérarchisation dans la société ne serait pas seulement due au « capital économique », soit aux ressources financières, mais elle serait également attribuable au « capital culturel », soit un ensemble de ressources culturelles qui peuvent servir à l'ascension sociale des individus. Les institutions auraient davantage pour fonction de reproduire les hiérarchies sociales, par exemple en présentant une culture « légitime », réservée aux classes dominantes. Bourdieu (1979, p. 7-15) critique ainsi les usages que l'on fait de la culture comme moyen de domination. Inversement, est-ce que l'art et la culture, tout comme les institutions culturelles, pourraient être davantage reconsidérés comme des lieux tangibles de rencontre et d'aplanissement des hiérarchies ? De la sorte, l'art et la culture pourraient être conçus comme un moyen d'action citoyenne, plutôt qu'une marchandise ou un divertissement.

C'est ce qu'a exploré le Centre culturel Populaire de Palente les Orchamps (CCPPO) à Besançon, en s'inspirant de Peuple et culture<sup>128</sup>, une association fondée en 1945 par de jeunes militants, dont l'objectif, était de « rendre la culture au peuple et le peuple à la culture »<sup>129</sup>. Chris Marker était actif au sein de cette association, en charge avec Joseph Rovin de l'édition de la revue DOC et d'un bulletin d'information, deux ouvrages qui fournissaient entre autres des instruments de travail, tels que des fiches de théâtre, de cinéma et de lecture et qui présentaient des méthodes, soulevaient des problèmes, suggéraient des débats, des recherches, des essais, etc. Cette réflexion sur la culture, comme étant un moyen de rendre chaque citoyen apte à prendre une part active à l'édification de

---

<sup>128</sup> « Indépendant de tout parti politique et de toute confession religieuse, Peuple et Culture développe des démarches d'éducation populaire qui favorisent le développement de l'esprit critique, l'émancipation de la pensée, l'ouverture culturelle et interculturelle, la transmission des savoirs, le goût de l'expression, de l'action collective et de la créativité dans le respect des droits culturels. » <https://peuple-et-culture.org> (consulté le 25 mars 2026).

<sup>129</sup> <http://www.chrismarker.ch/doc-revue-de-peuple-et-culture.html> (consulté le 8 septembre 2017).

la démocratie<sup>130</sup>, qui mériterait certainement d'être renouvelée, se retrouve dans les statuts du CCPPO (Fig. 4.1) :

Le Centre culturel Populaire de Palente les Orchamps a pour but la promotion socioculturelle des milieux populaires. Il est laïque et s'adresse à tous sans distinction d'opinion politique ou religieuse. Tout en s'interdisant toute propagande pour quelque parti que ce soit, il met particulièrement l'accent sur l'extension d'une culture civique à dominante économique et sociale, seule capable de rendre chaque citoyen apte à prendre une part active à la nécessaire et difficile édification d'une démocratie économique, sociale, politique, culturelle. Pour cela, il s'inspire largement des méthodes mises au point par PEUPLE et CULTURE, et utilise tous les moyens propres à l'éducation populaire, tels que le cinéma, conférences, expositions, audition de disques, cercles d'études, etc.<sup>131</sup>

Le CCPPO a commencé à prendre forme en 1956, par l'entremise d'un groupe d'individus actifs dans un quartier adjacent à l'usine : des enseignants (René et Micheline Berchoud), un ouvrier de la Rhodiacéta et sa conjointe (Pol et Jeannine Cèbe) et un menuisier et sa partenaire (Maxime et Lucienne Roland)<sup>132</sup>. Comme le souligne Micheline Berchoud (2003, p. 17), une enseignante qui a participé à la formation de l'association culturelle, bien qu'on « disait “les Cèbe”, “les Rolands” »,

---

<sup>130</sup> Un parallèle peut être fait avec l'émergence vers la fin des années 1960 du « History Workshop movement » en Angleterre, pour la démocratisation de l'histoire. Le mouvement a été initié par Raphael Samuel, au Ruskin College Oxford, en lien avec le militantisme syndical et les mouvements étudiants. <https://www.historyworkshop.org.uk/museums-archives-heritage/the-history-of-history-workshop/> (consulté le 24 avril 2026).

<sup>131</sup> Déclaration des statuts du CCPPO (1959), fonds CCPPO, Archives départementales de Besançon.

<sup>132</sup> L'enseignante Micheline Berchoud, qui a participé à la formation de l'association culturelle, retrace cette histoire à l'intérieur d'un ouvrage publié en 2003. Dans celui-ci, on retrouve un extrait d'une lettre de Chris Marker adressée à Micheline Berchoud, alors que celle-ci en entreprend la rédaction : « Le travail de mémoire, essentiel pour soi, en vaut toujours d'être effectué en direction des autres. Dans le cas du CCPPO, il se double d'un travail d'histoire, et d'un travail politique. [...] La vraie question pour moi, tu le sais, est « Comment est-ce que tant d'honnêtes gens ont pu se faire les instruments et les propagateurs du plus grand mensonge du XX<sup>e</sup> siècle ? Beaucoup d'intellectuels ont jaspiné [...] là-dessus, mais, comme d'habitude, personne n'interroge les militants, les humbles, *los de abajos*. Une vraie exploration critique de ces années-là par certains de ceux qui les ont vécues, sans enjoliver, sans reconstruire des *fioretti*... serait d'une importance considérable. » Berchoud, Micheline (2003) *La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO*, cahier n° 5 — mars 2003, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple, p. 7. Ses origines ouvrières et une enfance difficile l'ont rendue sensible aux questions ouvrières et elle a eu la chance de poursuivre des études à Paris pour devenir enseignante, malgré ses origines, ce qui a été une « ouverture sur les livres, les musées, les conférences, le cinéma et aussi dans le domaine politique » (Berchoud, 2003, p. 15-16).

“les Berchouds”, les femmes n’étaient pas seulement les épouses de leur mari »<sup>133</sup>. Elles avaient un rôle actif dans l’association : « chacune avait sa personnalité et il faut reconnaître que les hommes ne se comportaient pas en “machos” dans l’équipe du CCPPO, sans doute à cause de leur conscience militante, même si le partage des tâches quotidiennes n’était pas toujours équitable » (Berchoud, 2003, p. 17). L’association s’était formée de manière indépendante aux formations syndicales, bien qu’étant soutenues et en rapport avec celles-ci. Cinq ans après la mise en place du CCPPO, des liens plus importants avec les syndicats seront établis, mais l’association demeurera toujours indépendante. D’une certaine manière, on pourrait voir cette association comme se rapprochant davantage de ce qu’étaient les mouvements ouvriers (par exemple, les canuts, ces regroupements qui cherchaient à prendre une part active à l’édification d’une démocratie, qui favorisaient les solidarités élargies dans la société et l’inclusion des femmes).

À ce groupe viendront se joindre les ouvriers habitant le quartier, puis les ouvriers militants marxistes de la Rhodiacéta. Les individus impliqués dans le CCPPO habitaient le quartier Palente les Orchamps à proximité de l’usine, qu’on peut voir dessiné sur un plan dans les archives du centre (Fig. 4.2 à 4.3), composé de « blocs » (des bâtiments de quatre étages sur des terrains vagues) et de maisons jumelées construites par les ouvriers eux-mêmes qui s’étaient regroupés en association (ce qui avait créé un lien fort entre eux). L’absence de salle de réunion et l’impossibilité d’accéder aux manifestations culturelles du centre-ville, dont l’accès n’était pas desservi par le transport en commun, vont inciter les habitants du quartier à se regrouper au départ dans une salle de banquet du café-restaurant du quartier. C’est ainsi que le groupe a commencé, au départ au sein de l’Association Familiale Ouvrière, à se réunir autour de la présentation de montages de textes, de poèmes, de diapositives et de musique autour de thèmes, de clubs de lecture courts métrages et de l’organisation

Ce qui nous unissait, c’était le désir de partager et de faire partager les richesses culturelles par ceux qui en étaient exclus. C’était une préoccupation de ces années-là,

---

<sup>133</sup> Dans le mémoire *Grève de la Rhodia en 1967* (1970, p. 167), on omet de mentionner les femmes dans la description de la naissance du CCPPO. Celle-ci est attribuée à tort seulement aux hommes : « trois militants dynamiques : Pol Cèbe, René Berchoud, un professeur, et un ouvrier menuisier syndicaliste CFTC, Maxime Roland ».

même si nous n'en étions pas vraiment conscients. Les espoirs de la Libération d'un monde plus juste s'étaient exprimés dans le plan Langevin-Wallon et dans l'Éducation nouvelle pour l'école, avec la création du festival d'Avignon et du TNP (Théâtre National Populaire) par Jean Vilar, la décentralisation théâtrale, la création de *Travail et Culture*, de *Peuple et Culture*, où des intellectuels, des artistes, des militants ouvriers cherchaient ensemble à associer la classe ouvrière à la culture (Berchoud, 2003, p. 18).

La municipalité n'a pas à cette époque de politique culturelle, se contentant de distribuer des subventions, mais il existe l'Association franc-comtoise de la Culture, largement subventionnée, qui veut exercer son hégémonie sur les autres associations culturelles en les regroupant (Berchoud, 2003, p. 23). Le CCPPO préférera demeurer indépendant (en 1967, un local leur est attribué, ainsi qu'une petite subvention, mais, en général, les individus gravitant autour de l'association seront responsables de son fonctionnement et de son financement). La première manifestation culturelle publique du centre sera la présentation de reproductions d'œuvres (Manet, Van Gogh, Braque, Picasso, etc.), groupées par thèmes et avec des commentaires, qui attira plus de 1000 visiteurs (Berchoud, 2003, p. 24). Ayant peu de moyens, mais ayant « un désir de création chez certains animateurs du CCPPO » (Berchoud, 2003, p. 27), ils généreront ensemble toute une panoplie de façons originales d'entrer en contact avec la culture et de la partager, par exemple, par l'organisation des petites présentations publiques de diapositives agrémentées de musique et de films. Ou encore, en utilisant des techniques qui ne demandent pas de moyens sophistiqués et qui sont proposées par l'organisme d'éducation populaire *Peuple et Culture* (Berchoud, 2003, p. 21), comme des fiches de lecture pour la préparation de soirées de lecture d'extraits de livres et de discussions. Ils créeront, à la main, des programmes, des affiches, des tracts et des invitations, en combinant des dessins et des textes et en incluant parfois aussi des reproductions d'œuvres ou des photos (Fig. 4.4 à 4.19). Un thème était exploré par mois avec, pour chacun de ceux-ci, une exposition, un ciné-club, un club de lecture et une soirée musicale. Pour chaque activité, un petit recueil de textes était publié avec des dessins et des reproductions (Berchoud, 2003, p. 27). Les membres du CCPPO réagissaient à l'actualité ainsi avec leurs moyens, par exemple, en réalisant des hommages à des écrivains ou encore des soirées thématiques sur les pays d'origine de différents étudiants étrangers à l'Université de Besançon, etc. Ils imagineront le PLOCC (Fig. 4.18 à 4.19), un bulletin pour défendre les idées du centre culturel : droit à la culture pour tous, une culture

conçue comme une composante de la lutte pour l'émancipation ouvrière, lutte pour une authentique démocratie, etc. (Cèbe, 2009, p. 9).

Sans tomber dans une nostalgie d'un retour à l'ère préindustrielle, cette nécessaire implication de la main dans la préparation des tracts, brochures et affiches, où on sent l'investissement humain, amène certainement à réfléchir à ce qui s'est perdu aujourd'hui avec les développements techniques qui sont plus facilement accessibles (photographie, impression, plateformes de diffusion et écrans). Comme évoqué précédemment, avec la rapidité de défilement des contenus, il y a une forme de lisibilité qui se perd. Sans parler de l'isolement induit par les outils numériques, qui ne nécessitent plus de lieux de diffusion (chacun consomme individuellement dans le confort de son salon), mais qui, de cette manière, annihilent la possibilité même de rencontre. Dans le fonds d'archives du CCPPO, les nombreuses copies de lettres envoyées à des institutions culturelles pour demander le prêt de films sur bobines de pellicules (Fig. 4.20) nous rappellent que les œuvres cinématographiques n'étaient pas si facilement accessibles. Aujourd'hui les outils médiatiques semblent en apparence nous donner un accès plus rapide à l'art et à la culture, mais on se trouve plutôt enseveli sous un déluge de contenus. Les algorithmes et les plateformes sont conçus de telle sorte que certains contenus, plus payants pour les multinationales, sont favorisés au détriment d'autres. Les moyens techniques de l'époque, comme la diffusion des films sur pellicule, obligeaient les gens à se réunir et favorisaient ainsi les contacts et les échanges. Dans ces conditions, ce n'est pas tant l'accès aux outils audiovisuels qui permet de dépasser les inégalités culturelles, mais plutôt la rencontre. Qui plus est, la rencontre entre deux mondes.

### Rencontre du travailleur ouvrier et du travailleur culturel

Le réseau d'associations d'éducation populaire *Peuple et Culture*, avec lequel les membres du CCPPO sont en contact, donne la possibilité de solliciter des intellectuels et des artistes, tels que Joseph Rovin, Emmanuel Roblès ou Chris Marker. C'est dans ce contexte que le CCPPO prendra l'initiative d'envoyer un grand nombre de lettres à des personnalités des milieux culturels en lien avec les activités du centre. Le fonds d'archives du CCPPO (Archives départementales de

Besançon) contient plusieurs de ces lettres (Fig. 4.21 à 4.24) adressées, par exemple à Picasso pour l'organisation d'une exposition sur l'Espagne, à la directrice du Berliner ensemble pour la préparation d'un spectacle de Berthold Brecht, aux Ballets modernes de Paris, au TNP, suivi d'une réponse avec des photographies signées par Agnès Varda, à Emmanuel Roblès, au cinéaste Chris Marker, etc. C'est d'ailleurs ce qui amènera le cinéaste à se rendre à Besançon avec une équipe de tournage au moment où une importante grève éclate en 1967, une grève durant laquelle les activités productives de l'usine seront détournées vers la projection de films, la discussion : échanges et la

Transformée pendant trois semaines en Maison de la Culture, l'usine Rhodiacéta de Besançon est à nouveau — provisoirement ? — une caserne<sup>134</sup>.

Un aspect pour le moins inattendu de cette grève, c'est « l'explosion culturelle » qu'elle a entraînée : des conférences ont lieu chaque jour, des films sont présentés, des clubs de lecture organisés... La bibliothèque est un *self-service* permanent<sup>135</sup>.

Quelques années avant la grève, en 1960, un lien avait commencé à se tisser entre le CCPPO et l'usine. Pol Cèbe, membre fondateur du CCPPO, y avait instauré la Commission culturelle du Comité d'établissement de la Rhodiacéta (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 165). Grâce à des syndicalistes comme Pol Cèbe, mais aussi, Georges Lièvremon, Georges Maurivard, Georges Binetruy, la Commission culturelle du Comité d'établissement de la Rhodiacéta constituait une sorte d'annexe du CCPPO à l'intérieur de l'usine (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 169).

Une des créations de la Commission culturelle a été de donner une plus grande accessibilité à la bibliothèque pour les ouvriers. Auparavant, la bibliothèque de l'usine, bien qu'ouverte depuis quarante ans déjà, ne comptait que « 165 inscriptions [et] sur ce nombre, seulement 77 ouvriers, dont 64 qui n'ont retiré qu'un livre), [car elle était] peu accessible, par les heures d'ouverture

---

<sup>134</sup> Burnier, M. A. (1967) *L'Événement*, avril 1967.

<sup>135</sup> Offredo, Jean (1967) *Témoignage Chrétien*, 16 mars 1967, cités dans Berchoud, Micheline (2003) *La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO*, cahier no 5 — mars 2003, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple, p. 46-47.

limitées et par la responsabilité [de celle-ci] qui était confiée à une assistante sociale et à une infirmière [la rendant peu accueillante] » (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 165). « En 1961, [quand elle] passe aux mains de 4 syndicalistes, la commission décide l'ouverture de la bibliothèque et de la discothèque tous les jours à des heures accessibles aux ouvriers, il est désormais possible de circuler dans le local (avant, seule la responsable pouvait aller chercher les livres derrière le comptoir), de feuilleter les livres, écouter les disques, parler à voix haute. » Entre 1961 et 1967, année de l'occupation de l'usine durant laquelle la bibliothèque sera ouverte jour et nuit afin d'assurer une animation culturelle permanente, l'activité de la bibliothèque augmentera progressivement (Fig. 4.25 à 4.26)<sup>136</sup>. Lors de mon enquête de terrain entre 2015 et 2019, la bibliothèque était toujours en activité dans un local adjacent aux vestiges industriels, sous la responsabilité d'une ancienne ouvrière, Annie Verdi, qui est restée à l'emploi de Rhône-Poulenc malgré la fermeture de l'usine Rhodiacéta, et ce, jusqu'au moment de sa retraite :

Georges Maurivard a été un de ceux qui tenaient la bibliothèque sur son équipe de travail. Chaque équipe avait un gars qui restait une heure, deux heures ou le temps qu'il fallait, en plus du temps de travail. Vous vous en rendez compte, les gars, après leur temps de travail, venir à la bibliothèque chercher les livres, discuter, prendre le temps, avant d'aller dormir. Je ne sais pas s'il y a eu beaucoup d'exemples comme ça. Maurivard a été à la commission culturelle et à la bibliothèque jusqu'en 1978. Après, la bibliothèque a été fermée quand on a eu nos problèmes d'emploi. On s'est axés sur la défense de l'emploi à Besançon. Et comme il y a eu des déplacements, des départs, et les personnes qui s'occupaient de la bibli, il y en a beaucoup qui sont partis ailleurs (entretien avec Annie Verdi, ancienne ouvrière Rhodiacéta, 29 mars 2018).

Parallèlement à son activité au Comité culturel de l'usine, Pol Cèbe plaide pour que le CCPPO élargisse son champ d'action pour la promotion de la culture par la coopération avec les organisations ouvrières. En 1964, les enseignants et les ouvriers se rencontrent pour faire le point sur les cinq années d'existence du CCPPO (Fig. 4.27 à 4.34) et, à l'issue de cette rencontre,

---

<sup>136</sup> Bilan 1961 : 200 inscrit, dont 158 ouvriers, 5002 livres empruntés, 1048 disques ; 1962 : 305 inscrits, dont 183 ouvriers, 3497 livres empruntés, 1002 disques ; 1963 : départ des ouvriers qui s'occupaient de la bibliothèque (sauf Cèbe) ; 1964 : Lièvreumont et Georges Maurivard, qui demandent en vain l'installation d'un centre de lecture dans la salle du restaurant. Puis ouverture de la bibliothèque tous les deux jours à 4 h du matin ; 1966 : Commission culturelle multiplia ses activités : concours de peinture, exposition sur le Vietnam, floraison de tracts et d'affiches (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 165-167).

décident de se lier davantage aux syndicats, ce qui lui permet de rejoindre davantage de gens. En janvier 1965, le CCPPO loue le Lux, un cinéma de 1013 places et fait appel au centre dramatique de l'Est pour jouer Montserrat, en présence de l'auteur Emmanuel Roblès. Les billets sont vendus dans les entreprises et dans les quartiers par les militants de 8 organisations syndicales : CGT, CFDT, FEN, AGEB, PCF, PSU, FNDIRP (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 168). En 1965, une enquête de la faculté de lettres de l'Université de Besançon permet de faire valoir que le public était majoritairement populaire lors de la représentation de la pièce *Andorra* de Max Frisch par la comédie de Saint-Étienne. En 1966, le CCPPO monta un spectacle sur le thème du Vietnam. Pour ce spectacle, les membres étaient responsables de rédiger, de dessiner et de coller les affiches, d'imprimer les tracts, de placer les chaises, de manipuler les tourne-disques et les caméras. Cette implication les amènera à dépasser le simple statut de spectateur.

Ainsi, quand la grève et l'occupation éclatent à la Rhodiacéta, il n'est pas surprenant qu'elle soit marquée par l'ampleur des activités culturelles. Tous les soirs, le CCPPO présente un ou plusieurs films, pour un total de 47 longs métrages et 12 courts métrages. Ceux-ci qui sont recensés dans une des pages d'un ouvrage compilé par Pol Cèbe, le « livre d'or », qui recense de manière originale les événements de la grève, en détournant un ancien livre religieux en un cahier spicilège. On y retrouve des découpures d'écrits, d'images de la grève, de notes, de dessins (Fig. 4.35 à 4.49). Parmi les films militants qui ont été présentés, on retrouve, par exemple, *Le sel de la terre*, *La mère*, *Le salaire de la peur*, *Tragédie de la mine*, *Casque d'or*, *African Queen*, etc. Selon des entrevues d'ouvriers<sup>137</sup> (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 170-171), ces séances étaient souvent prisées et remplissaient le restaurant de l'usine de plus de 400 places :

Chaque soir, les militants du CCPPO tentaient de lancer un débat à propos des films. La plupart du temps, ils n'étaient pas suivis [de discussions de la part de l'auditoire], mais parfois, lorsque le sujet s'y prêtait, la discussion se prolongeait. Les animateurs invitaient les grévistes à profiter de la grève pour aller au cinéma. Sur un panneau, tous les films à l'affiche dans les salles bisontines étaient présentés et critiqués, conseillés ou condamnés, avec des espaces laissés vacants pour que les ouvriers s'expriment eux-mêmes (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 171).

---

<sup>137</sup> Ici, entrevues avec M. Guyonvernier et M. Lantz

D'après l'ouvrage, une atmosphère enivrante régnait également à l'usine lors de représentations théâtrales. La comédie de Besançon y a joué *Antigone* de Sophocle et le CCPPO a performé son spectacle *Au bout du monde*, une pièce sur le Vietnam dans laquelle des photos de la grève étaient projetées pendant qu'était lu un poème de Brecht, tout comme des diapositives du Vietnam étaient entrecoupées de photos de la résistance, de l'Algérie, tandis qu'on pouvait entendre le kyrie de la messe en si mineur de Bach. Des militants ont refilmé des extraits du film *Le ciel de la terre* en 8 mm et en ont rediffusé des extraits sur l'écran de projection. Des conférences sur différents thèmes s'y déroulèrent également (Fig. 4.46) : autogestion en Yougoslavie, régime soviétique en U.R.S.S., fonctionnement de la sécurité sociale et des allocations familiales, réforme de l'enseignement, analyse des élections législatives. Des clubs de lectures furent organisés par M. Cèbe, Berchoud, Vingler (*Zola, 325 000 francs* de Roger Vailland) (*Grève de la Rhodia en 1967, 1970*, p. 173). Dans un élan de création, une nouvelle version du « *Chant des Canuts* » fut créée (Fig. 4.47). Les animateurs invitaient les grévistes à discuter des films, des conférences, de livres, etc., amenant la culture de manière vivante, par opposition à la culture comme objet de consommation. Il faut dire que toutes ces manifestations culturelles dans l'usine occupée ne connurent pas le même succès que les soirées cinéma<sup>138</sup>, ne rejoignant que quelques petits groupes de grévistes. Un quart seulement des travailleurs occupent l'usine et « pour retenir les travailleurs, les syndicalistes avaient misé sur les activités culturelles » (*Grève de la Rhodia en 1967, 1970*, p. 151). Il faut aussi nuancer la participation des travailleurs à la grève, qui « fut plus apparente que réelle » (*Grève de la Rhodia en 1967, 1970*, p. 161). En effet, « déclenchée par les travailleurs en 4x8, la grève reste presque exclusivement leur affaire et le restera jusqu'à son terme » (*Grève de la Rhodia en 1967, 1970*, p. 147). Tout de même, la culture sera le lieu où, dans le contexte de la grève, sera esquissé un espace de rencontre leur permettant d'interroger les catégories logiques qui façonnaient jusqu'alors la société.

---

<sup>138</sup> « Beaucoup ne venaient à l'usine que pour assister au film du soir. » (*Grève de la Rhodia en 1967, 1970*, p. 152).

Ce modèle d'auto-organisation collective déployée par une classe sociale (les ouvriers), qui revendique l'accès à un secteur d'expérience qui lui était jusque-là inaccessible (la culture), et qui ainsi propose l'amorce d'une organisation sociale différente, intéresse certainement Marker, qui se rend à Besançon et réalise des entrevues avec les ouvriers et capte de premières images. Dans un article de Chris Marker paru dans *Le Nouvel Observateur* le 22 mars 1967 (Fig. 4.48), qui comprend la transcription d'un enregistrement réalisé avec les ouvriers de l'usine en grève, ainsi que des photographies prises par Michèle Boudier, on peut lire : « Plusieurs thèmes importants se dégagent des propos des ouvriers de la "Rhodia". Tout d'abord, la description d'une condition ouvrière dont la réalité vient contredire les grands mythes contemporains concernant la "société de consommation", "l'abondance", la disparition des barrières de classe »<sup>139</sup>.

Trois jours plus tard, Marker envoie Michèle Boudier (photographe), Mario Marret (réalisateur) et Antoine Bonfanti (preneur de son) : « Il avait compris que ce qui se passait à la Rhodiacéta méritait un film » (*Grève de la Rhodia en 1967*, 1970, p. 174). Des images ainsi que des enregistrements sonores seront captés, donnant forme peu à peu au film *À bientôt, j'espère* (Fig. 4.49). Le film retrace les mouvements de contestation des ouvriers contre les fondements d'une hiérarchie sociale basée sur la division entre le travail manuel et le travail intellectuel. Notamment, en décrivant les conditions de travail et de vie des ouvriers et les événements menant à la grève et à l'occupation de la filature textile en 1967. Après d'abord avoir été interdit, le film *À bientôt, j'espère* a été diffusé à la télévision le 5 mars 1968. Cette visite sera suivie de plusieurs autres pendant et après la grève, avec des preneurs de sons, des caméramans, des cinéastes qui vinrent discuter, filmer, interviewer les ouvriers de la Rhodia. (Berchoud, 2003, p. 45-46). Par la suite, Chris Marker écrit une lettre à René Berchoud, le secrétaire du CCPPO, afin de coordonner le visionnement d'un « premier état du montage, son et image » du film *À bientôt, j'espère* :

À partir de là se pose la question : comment bien aborder la prochaine étape ? Je crois que ce matériel peut fournir une base pour les discussions de la séance « retrouvailles » dont parle Pol. Mais avez-vous à Besançon le matériel pour une projection « double bande » ? (le son est évidemment capital). [...] dans quelle mesure notre présence

---

<sup>139</sup> Marker, Chris, « Les révoltés de la Rhodia », *Le Nouvel Observateur*, 22 mars 1967.

(c'est-à-dire 2 ou 3 personnes qui sont quand même relativement des « étrangers ») peut-elle être ou non souhaitable lors de la séance de retrouvailles ? Il peut être important d'enregistrer (son en tout cas, peut-être image aussi ?) ce qui se dira lors du premier bilan de la grève [...] Quant au montage lui-même, quelle est votre opinion ? Une esquisse de film « fait », qui donne l'impression que c'est du sérieux, qu'on est des professionnels et qu'on entre dans une vraie entreprise de cinéma — ou quelque chose de plus inachevé, de plus ouvert, qui laisse une plus large part aux critiques, aux initiatives, aux suggestions ? J'envisageais même une série de petites unités autonomes, chacune centrée sur un thème, et donnant immédiatement naissance (en arrêtant la projection) à un débat<sup>140</sup>.

Dans ce contexte, le film prend la forme d'une intervention active avec le public, un projet collaboratif où le visionnement se réalise à l'endroit même de sa production. La lettre de réponse du secrétaire du CCPPO adressé à Chris Marker en date du 9 avril 1967 (Fig. 4.50) rend perceptible le caractère de cet échange et la volonté de la part des ouvriers de prendre part à la conceptualisation du film : « [...] façon de présenter ce qui est déjà filmé : le mieux est le plus ouvert ; par morceaux donc, avec arrêts ». Le secrétaire du CCPPO, René Berchoud, évoque également dans sa lettre la suggestion de Yoyo (Georges Maurivard, un ouvrier qui prendra la parole pour la première fois devant ses collègues de travail dans le film de Marker), de tourner une prise de vue des ouvriers à la sortie de l'usine : « [...] pendant que j'y pense : Yoyo parle beaucoup d'une prise de vue de la sortie du boulot, d'enregistrement possible des gars à ce moment (en plus du reste). ». Le film *À bientôt, j'espère*, qui deviendra une chronique de la grève et un tableau de la condition ouvrière, débutera par une scène montrant les ouvriers à la sortie de l'usine, qui sera captée lors de la visite suivante des cinéastes à Besançon (Fig. 4.51). Ce plan nous ramène une fois de plus à la référence au premier film de l'histoire du cinéma, *La sortie des usines Lumière*. Dans cette introduction au film, on peut voir Georges Maurivard interpeller les ouvriers sortant de l'usine, avant que celui-ci ne prenne la parole pour les conscientiser à la situation de mises à pied et de chômage forcés. On peut se demander si Georges Maurivard connaissait cette référence à l'histoire du cinéma, ou peut-être un membre de l'équipe de tournage y a fait référence lors de la première visite des cinéastes à Besançon ? Néanmoins, cette anecdote matérialise la présence d'un dialogue bien présent entre les

---

<sup>140</sup> Lettre reproduite dans Berchoud, Micheline (2003) *La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO*, cahier no 5 — mars 2003, Besançon : Les Cahiers de Amis de la Maison du Peuple, p. 92.

ouvriers et les intellectuels. (fonds CCPPO, archives départementales). Échange d'autant plus matérialisé par la bande son *La Charnière*<sup>141</sup>, un enregistrement effectué par Antoine Bonfanti lors d'une présentation d'un premier montage du film *À bientôt, j'espère* aux ouvriers (Fig. 4.52 à 4.54). Les travailleurs l'ont alors vivement critiqué en tant que représentation romantique de leur condition et de leur lutte. Cet événement a mené à des expériences cinématographiques nommées groupe Medvedkine<sup>142</sup>, dans lesquelles ouvriers et cinéastes ont collaboré ensemble à la production de films<sup>143</sup>. Le premier film du groupe Medvedkine répondra notamment à une critique venant de la part des ouvrières de l'usine, soit que le travail des femmes n'est pas représenté, en choisissant comme sujet à leur premier ciné-tract, l'activité et le travail de la militante Suzanne Zedet (qui travaille à l'usine de montres Yema). Celle-ci était présentée dans un rôle passif dans le film *À bientôt, j'espère*, en tant que conjointe d'un travailleur de l'usine Rhodia, tandis que dans le premier film du groupe Medvedkine, *Classe de lutte*, elle est plutôt présentée comme une militante. Henri Traforetti, un ouvrier ayant participé au collectif, décrit comment l'idée du groupe Medvedkine a germé et comment le groupe s'est mis en place :

À Paris, il y a l'ensemble des réalisateurs — enfin, des techniciens du cinéma —, qui partent du principe qu'il faut aider les gens qui sont dans les usines à faire leurs propres films. L'idée part de là, c'est bien avant ça. Et après, Marker et Mario Marret le mettent en place. Et là, on va se rencontrer avec Chris Marker et on va mettre en place le groupe Medvedkine. C'est-à-dire que c'est lui qui va nous aider en nous présentant le film *Le bonheur* de Medvedkine. [...] Ce qui est le plus important, c'est ce que je viens de vous dire : il filme, il développe, il montre et il débat. Ça, ça va devenir dans nos statuts. [...] Donc, il nous explique tout ça et nous dit « voilà ». Et nous, on dit « Eh bien, on va s'appeler groupe Medvedkine ». [...] Ça s'est passé en plusieurs étapes, parce qu'au début, oui, non, oui, non. Parce qu'on ne sait pas, on a peur et, en plus, on n'est pas que ça, on milite politiquement et syndicalement. On n'a plus de temps déjà et puis il faut en rajouter. Donc je vous dis ça, mais ce n'est pas une fois, c'est plusieurs fois. Parce qu'il faut qu'il y ait une acceptation, il faut que tout le monde soit d'accord, il faut que... Et qu'est-ce qu'on va faire, donc ça prend du temps tout ça, c'est plein de

---

<sup>141</sup> Bonfanti, Antoine (prise de son et montage) (1968) *La charnière* [bande-son], Paris : ISKRA.

<sup>142</sup> Le groupe est composé d'ouvriers, sauf Jea-Pierre Thiébaud et Vincent Berchoud, âgés de 8 ans, la plupart travaillent à la Rhodia : Georges Binétruy dit Geo, Henri Traforetti, Claude Zedet, Pol Cèbe, Georges Maurivard dit Yoyo, Georges Liévremont. S'y ajoute Daniel Jeanney, qui travaille dans une petite usine : Augé-Découpage. (Berchoud, 2003, p. 50)

<sup>143</sup> Groupes Medvedkine (réalisateurs) (1968) *Classe de lutte* [film], Paris : ISKRA.

réunions, de petites réunions qui se passent le samedi et le dimanche où on essaie d'élaborer les statuts, qui fait quoi. On essaie de voir si on va être multiples ou pas dans tout l'accompagnement. Qui va être caméraman, qui va être preneur de son. On doit tout savoir faire ça. Donc, avant de passer à la formation, on met en place la structure, mais on la met en place avec du temps, ça ne se passe pas en cinq minutes (entretien avec Henri Traforetti, ancien ouvrier Rhodiacéta, 23 mars 2018).

Le projet était en quelque sorte une reprise des ciné-trains mis en place par le cinéaste Alexandre Medvedkine dans les années 1930 en Russie. Ce dernier a parcouru l'étendue de l'Union soviétique dans un studio de cinéma intégré à un train. Celui-ci servait à la fois à la production et à la diffusion de films utilisés comme moyen d'engager directement les populations et les communautés visitées à la construction du nouveau régime. Les ouvriers, Chris Marker et Medvedkine se sont d'ailleurs rencontrés à Paris quelques années après la formation du groupe (Fig. 4.55 à 4.56). Il ne faut toutefois pas se leurrer, l'idée du collectif de cinéastes-ouvriers demeure en quelque sorte un mythe. D'abord parce que, comme le confie Henri Traforetti, ce sont les « cinéastes qui insistaient le plus [...] de pouvoir réaliser ça »<sup>144</sup>. Puis, parce que, comme le souligne Micheline Berchoud (2003, p. 49-51) « le film *Classe de lutte* [...] est plus l'œuvre de Pol Cèbe que celle du groupe » parce que les « militants sont trop absorbés par des responsabilités syndicales pour pouvoir se consacrer entièrement à ce nouveau militantisme ». Par contre, la rencontre entre les deux mondes, celui des ouvriers et celui des intellectuels, sera, quant à elle, bien réelle<sup>145</sup>. Plusieurs publications<sup>146</sup> autour des groupes Medvedkine, bien qu'elles participent à entretenir le mythe du collectif de cinéastes ouvriers, mettent néanmoins en relief la rencontre, bien tangible, qui a eu lieu autour de ces

---

<sup>144</sup> Entretien avec Henri Traforetti, ancien ouvrier Rhodiacéta, 23 mars 2018.

<sup>145</sup> Micheline Berchoud cite Chris Marker, qui lui a écrit une lettre en 2002, où il relate que ce qui l'a intéressé à Besançon, c'était « une rencontre d'individus sur la même longueur d'onde ».

<sup>146</sup> Froger, Marion (2006) « De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine » *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinéma : Journal of Film Studies*, vol. 17, No. 1, 2006, p. 118-143; Ross, Kristin (2010) *Mai 68 et ses vies ultérieures* (Vignaux, Anne-Laure, trad.) Marseille : Agone (Original publié en 2002) ; Benoliel, Bernard. (2002) « Groupes Medvedkine », *L'image, le monde*, n° 3. Paris ; Marker, Chris (2003) « Marker Direct: an interview with Chris Marker. », *Film Comment* 39, n° 3, p. 39 ; Foltz, Colin (2001) *L'expérience des groupes Medvedkines (Slon 1967-1974). Histoire d'une aventure cinématographique révolutionnaire*, Mémoire de Maîtrise en Études cinématographiques, sous la direction de Nicole Brenez, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

individus<sup>147</sup>. Durant plusieurs mois, un bon nombre d'artistes et d'intellectuels ont fait le trajet jusqu'à Besançon à plusieurs reprises pour échanger avec les travailleurs ouvriers et leur partager leurs connaissances :

Des professionnels du cinéma « descendent » donc de Paris pour initier les ouvriers du groupe à la photo et à la caméra. Jean-Luc Godard donnera au groupe l'une des toutes premières caméras vidéo (Fig. 4.57), Joris Ivens offrira lui aussi une caméra. Et le CCPPO achète une table de montage [...] Michèle Boudier, Ethel Blum, Ragnar, Bruno Muel, Jacques Loiseleux, viennent avec modestie et amitié, faire partager leurs compétences (Berchoud, 2003, p. 49).

Dans les archives du CCPPO, plusieurs planches contacts montrent des clichés pris durant des stages d'initiation à la photographie (Fig. 4.58 à 4.61). Les travailleurs ouvriers apprennent ainsi au contact des artistes les techniques du cinéma, mais aussi à développer leur propre regard sur le monde :

Ethel Blum, la grande photographe française de l'époque, est venue à Besançon et nous a [montré] la photographie. [...] C'était quelque chose [un appareil photo], qu'en tant qu'ouvrier, on n'en avait jamais eu dans les mains. [...] Elle nous aide à bien formuler notre regard. [Ensuite], c'est les caméramans qui viennent. Il y a Pierre L'homme, puis Bruno Muel. [...] Ce sont des gens qui descendent de Paris, qui remontent, qui redescendent, qui remontent, mais très souvent, ce sont ceux qui sont les plus disponibles qui viennent. Ceux qui n'ont pas dans l'immédiat un travail à faire, ils viennent et nous apprennent. [...] On a fait quelques films où on voit cet apprentissage à la caméra, au travelling, les gros plans, etc. [...] J'ai fait des plans sur le bord du Doubs avec Bruno Muel un dimanche matin. Il a mis la caméra sur le sol et j'ai fait un travelling de tout cet ensemble de bâtiments qui est le long du Doubs. [...] Il a dit regarde, fait ce que tu veux. Il m'a donné la caméra et je l'ai pris. Il faisait toujours comme ça. Après, je l'ai amené où j'habitais à l'époque et j'ai filmé toute la ville en contre-plongée. Jamais ils ne nous ont dit fait ceci ou fait cela. Ça veut dire que c'est notre regard, ce n'est pas [celui de] quelqu'un d'autre. [...] Après, ça va être l'apprentissage du son, avec le NAGRA, la boîte à son qu'il y avait à l'époque. [...] Après, on va apprendre le montage. Moi, je vais partir à Paris avec Bruno Muel et je

---

<sup>147</sup> Comme le fait remarquer Sébastien Layerle, le cinéma ouvrier suscitera l'intérêt de la presse spécialisée et encouragera de nouvelles approches collectives, comme par exemple les films *Oser lutter, oser vaincre* (1968-1969) du groupe ARC (Atelier de recherche cinématographique), le film *On voit bien qu'il n'est pas de toi* réalisé par un collectif de jeunes travailleurs, Christian Zarifan et la Maison de la Culture du Havre (1969), ou encore *Coup pour coup* de Marin Karmitz (1972). Layerle, Sébastien (2008) *Caméras en lutte en mai 68 : par ailleurs le cinéma est une arme*, Paris : Nouveau monde éditions, p. 46-62.

vais travailler avec Nedjma Scialom, qui est monteuse (entretien avec Henri Traforetti, ancien ouvrier Rhodiacéta, 23 mars 2018).

Comme le souligne Traforetti, ces rencontres avec les intellectuels et les artistes ont permis à certains ouvriers une réelle prise de conscience qui les a amenés à s'engager activement dans la société, ou du moins à entretenir un point de vue critique par rapport à celle-ci :

Moi, j'ai toujours dit que, si je n'avais pas rencontré ces gens, je ne me serais pas émancipé. [...] Ils m'ont apporté le droit du libre arbitre, c'est à dire avoir ma propre notion des choses et le pouvoir de débattre du monde extérieur en ayant mon libre arbitre. C'est ça qu'ils m'ont apporté. Et je trouve que, si on n'a pas ça, on n'est pas un homme qui pense... C'est vrai que, parfois, on ne pense pas comme tout le monde, parce que ces gens-là ne pensaient pas comme tout le monde. Quand moi, j'étais au parti communiste, quand il m'a dit : « Henri, fais attention, tu es un peu victime des affiches en couleur, essaie d'avoir ta propre opinion des choses. Regarde. Réfléchis. N'accepte pas tout comme ça. Pense de façon à pouvoir répondre aux choses. » (entretien avec Henri Traforetti, ancien ouvrier Rhodiacéta, 23 mars 2018).

Les rencontres avec les travailleurs culturels auront également une réelle portée pour Georges Maurivard, un ouvrier de l'usine Rhodiacéta qui prend la parole dans le film de Marker. D'abord au sein de l'usine, avec de Pol Cèbe, un ouvrier de la Rhodiacéta — mais aussi un intellectuel —, puis ensuite avec des cinéastes et des techniciens dans la foulée du tournage du film *À bientôt, j'espère* et *Classe de lutte* :

Au contact de Pol Cèbe que l'on connaissait peu, et même de Lièvreumont, on est tombés sous leurs charmes, leurs connaissances, ce qu'ils apportaient et puis ils nous ont fait faire plein de choses. On a fait une exposition, on a fait des conférences, plein de choses, notamment pendant la grève et aussi après.

Chris Marker ne s'exprimait pas beaucoup. Mais Mario Marret était un type qui avait vécu dans la classe ouvrière [...]. Et lui, il avait un contact assez facile, plus facile avec les ouvriers [...]. C'est quand même Mario Marret qui a mené le film. Chris n'est pas venu beaucoup à cause du travail qu'il menait sur *Loin du Vietnam*, avec tous les cinéastes que l'on connaît. [...] On communiquait très très bien. Il y avait aussi parmi les techniciens des gens, des intellos qui connaissaient bien leur boulot, qui l'expliquaient, qui étaient engagés (entretien avec Georges Maurivard, ancien ouvrier Rhodiacéta, 30 juin 2016).

En consultant les différentes archives liées au groupe Medvedkine, on comprend que ce n'est pas tant l'accès aux outils de l'audiovisuel et au médium du cinéma, mais plutôt la qualité des échanges en présence, avec des individus œuvrant dans le secteur culturel, qui viendra marquer Maurivard. Celui-ci ne se fait pas d'illusion sur la distinction entre les milieux de l'ouvrier et ceux des cinéastes, il reconnaît la difficulté d'apprentissage du cinéma, mais reconnaît tout de même un espace de rencontre possible :

Le cinéma, ça s'apprenait. C'est un métier. Il fallait travailler sur la table de montage, tout ça, ce n'était pas facile. C'était Jean-Pierre Thiébault qui était le plus [habile] en technique et qui a permis, par exemple, le montage de ses petits films, mais bon, c'était un apprentissage le soir. Et forcément, c'était des mecs extrêmement sympathiques, c'étaient des militants du cinéma, donc c'était plus facile le rapprochement, il y avait une ambiance un peu dingue. Oui, il y avait eu vraiment un échange entre militants, mais pas du même métier (entretien avec Georges Maurivard, ancien ouvrier Rhodiacéta, 30 juin 2016).

Suite à son travail d'ouvrier à la Rhodiacéta, il deviendra d'ailleurs adjoint au maire de 1977 à 1983. Pareillement, Henri Traforetti travaillera aussi à la mairie de Besançon, à la sécurité routière, en plus de se mettre à la peinture. Trevor Stark (2012, p. 117-150), suggère similairement que les film *À bientôt, j'espère* de Chris Marker et le premier film du groupe Medvedkine, *Classe de lutte*, et plus particulièrement la rencontre que le processus de création de ces œuvres cinématographiques a permis, peuvent en effet nous aider à penser un accès démocratique à l'art et à la culture dans le contexte actuel. L'auteur examine le potentiel du cinéma militant de cette période en confrontant les expériences cinématographiques initiées par Chris Marker (Groupe Medvedkine)<sup>148</sup>, à une suite de films réalisés par Jean-Luc Godard (groupe Dziga Vertov)<sup>149</sup> dans

---

<sup>148</sup> Comme nous avons vu, en 1967-68 Chris Marker a réalisé le film *À bientôt, j'espère* et l'enregistrement *La charnière* a été effectué par Antoine Bonfanti lors de la présentation de ce film aux ouvriers. Ensuite, le Groupe Medvedkine a été fondé à Besançon et a réalisé sept films de 1968 à 1971 : *Classe de lutte*, *Rhodia 4/8*, *Nouvelle société 5*, « *Kelton* », *Nouvelle société 6*, « *Biscuiterie Buhler* », *Nouvelle société 7*, « *Augé découpage* », *Lettre à mon ami Pol Cèbe*, *Le traîneau-échelle*. Un deuxième groupe a été fondé à Sochaux et a réalisé cinq films de 1970 à 1973 : *Sochaux, 11 juin 1968*, *Les trois quarts de la vie*, *Week-end à Sochaux*, *Avec le sang des autres*, *Septembre chilien*.

<sup>149</sup> En 1969 Jean-Luc Godard a mis en place ses propres expérimentations de cinéma collectif d'agitation sous le nom du cinéaste soviétique Dziga Vertov en collaboration avec Jean-Pierre Gorin, un étudiant militant qui a étudié avec Louis Althusser, Michel Foucault et Jacques Lacan et était éditeur du journal *Cahiers marxiste-léniniste* avec Robert

la même période. Selon Stark, le succès des expériences cinématographiques de Marker vient du fait qu'elles venaient ébranler les catégories d'identité, par la rencontre et l'échange entre des groupes sociaux habituellement éloignés dans la société, contrairement aux efforts de Godard avec le groupe Vertov, qui venaient quant à eux renforcer la polarisation entre ouvriers et intellectuels :

Godard nominally adopted Vertov because of his cinematic mission “to open [people’s] eyes and to show the world in the name of the dictatorship of the proletariat. Marker, conversely, turned to Medvedkin because “he had put the camera in the hands of the people” so they could “make films to show things, as they felt them to be from their own experience. On the one side, a project that sought to transform the inchoate consciousness of “the People” into the rational cinematic knowledge of their potential liberation, and, on the other, a challenge to the structuring principles of culture and to the class division between those who have the power to speak and those who do not.<sup>150</sup>

Stark reprend les thématiques de la « rencontre », du « dialogue » ou de « l’alliance »<sup>151</sup> amenées par Kristin Ross dans l’ouvrage *Mai 68 et ses vies ultérieures*, comme étant un moyen utilisé afin de troubler l’ordre social, symbolique et par conséquent politique : « en comblant le fossé entre travail manuel et intellectuel, en refusant la qualification professionnelle ou culturelle comme justification des hiérarchies sociales et de la représentation politique, en rejetant toute délégation, en sapant la spécialisation, bref, en perturbant violemment les rôles, les places ou les fonctions assignées. En encourageant le refus des rôles ou des places prédéterminées par le système social, le mouvement de mai s’est, au fil de son existence, orienté vers une critique de la division sociale du travail. »<sup>152</sup> Ce n’est pas tant l’accès aux outils audiovisuels — on peut le constater aujourd’hui avec l’accès aux téléphones intelligents et à la quantité d’images qui sont transmises — mais plutôt la rencontre et l’investissement des personnes dans des activités et des actions culturelles qui

---

Linhart, Jacques-Alain Miller et Jacques Rancière. Ils ont produit huit films voués à être diffusés dans des cercles militants à des fins d’agitation et d’éducation de 1969 à 1972 : *British Sound/See You at Mao*, *Pravda*, *Le Vent d’est*, *Luttes en Italie*, *Jusqu’à la victoire*, *Vladimir et Rosa*, *Tout va bien*, *Letter to Jane*.

<sup>150</sup> Godard, “Le Groupe “Dziga Vertov”” p. 82 et Marker, “Le ciné-ours” p. 4, cité dans Stark, Trevor (2012) “Cinema in the Hands of the People: Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film. ”, *October* 139, Winter 2012, p. 147.

<sup>151</sup> Ross, Kristin (2010) *Mai 68 et ses vies ultérieures* (Vignaux, Anne-Laure, trad.) Marseille : Agone (original publié en 2002), p. 111.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 124.

donnent accès à la citoyenneté, à un épanouissement personnel et à la possibilité de s'engager dans des actions communes.

Pour défendre son argument, Stark oppose les expérimentations cinématographiques de Godard et de Marker en effectuant une distinction entre les approches de tendance léniniste (qu'il attribue à Godard) et celles issues des théories de Rosa Luxembourg (qu'il attribue à Marker), qui toutes deux, partagent un même objectif anticapitaliste. Cette idée est reprise par Kristin Ross : « un parti léniniste est, par essence, une intelligentsia radicale qui dit qu'elle a le droit de gouverner. La "prise du pouvoir" est tout autant déterminée par cet objectif que par l'adversaire, à savoir l'État bourgeois. [...] Le parti lui emprunte ses propres armes et méthodes ; inconsciemment sous influence, il imite alors l'organisation de l'ennemi [...] Il finit par devenir sa réplique fidèle, en particulier dans la relation hiérarchique entre militants et masses laborieuses, et reproduit à son tour la division sociale qui constitue le fondement de l'état. [...] Dans la perspective de Rosa Luxembourg, la destruction du régime capitaliste et son remplacement par le régime socialiste doivent être menés par la base, en partant de la situation donnée. Le mouvement doit continuellement s'adapter aux exigences politiques de la situation, développer des pratiques qui s'opposent à l'État bourgeois<sup>153</sup> ». Selon Kristin Ross, une dimension politique réside dans cette forme et ce sont ces pratiques qui ont pu constituer une réelle menace aux yeux des forces de l'ordre durant mai 68 :

Cette dimension réside dans une subjectivation rendue possible par la synchronisation de deux ordres temporels très différents : le monde de l'ouvrier et le monde de l'étudiant. On la trouve incontestablement dans l'idée centrale de mai 1968, l'union de la contestation intellectuelle avec la lutte ouvrière, mais aussi dans l'expérience de l'égalité non pas en tant qu'objectif ou action, mais comme quelque chose qui fait partie intégrante de l'action, qui émerge dans la lutte, qui est vécue et déclarée comme telle. Au fil de la lutte, on assiste au développement de certaines pratiques témoignant de cette synchronisation, comme la constitution d'un espace-temps commun, quoique non consensuel. Ces pratiques prouvaient la non-pertinence de la division du travail qui, pour Durkheim, n'est ni plus ni moins que ce qui assure la cohésion d'une société et garantit la continuité de sa reproduction. En tant que telles, ces pratiques constituent

---

<sup>153</sup> Ross, Kristin, Vignaux (2010) *Mai 68 et ses vies ultérieures* (Anne-Laure, trad.) Marseille : Agone (original publié en 2002), p. 120.

une intervention aussi directe, voire plus directe, qu'un coup d'État, dans la logique et le fonctionnement du capital<sup>154</sup>.

On peut observer cette menace dans le contexte de Besançon. Cinq ans après la formation du CCPPO, en 1964, il y a prise de contact avec les différentes organisations ouvrières de gauche<sup>155</sup> pour travailler en commun à la diffusion populaire de la culture (les responsables syndicaux et politiques participaient aux discussions du conseil d'administration, ils étaient partie prenante du choix des activités, de leur diffusion dans leurs organisations). Comme nous avons vu, cette affiliation politique permettra au CCPPO de rejoindre plus de travailleurs ouvriers et ainsi d'organiser des spectacles professionnels de plus grande envergure (en remplissant les salles et en garantissant un cachet minimum à des troupes). Par la mobilisation des militants (la distribution de tracts devant les entreprises, la diffusion au moyen de voiture radio, la vente de billets par les militants syndicaux et politiques, etc.), des espaces d'échange et de dialogues étaient générés. Selon Micheline Berchou (2003, p. 35), cette façon originale « de travailler ensemble va faire la force du CCPPO » « alors qu'ailleurs prévalaient les divisions ». Elle souligne la particularité du fait que « les militants de la CGT et de la CFDT puissent participer conjointement à la lutte culturelle ». Bien que des conflits soient présents entre les différents syndicats, « l'espace artistique et culturel » a permis que soient tissés des liens. De nombreux messages reçus par les ouvriers durant la grève et l'occupation de la Rhodiacéta, tout juste avant les événements de mai 68, témoignent de ce large soutien dans la société, impliquant des gens de milieux éloignés (Fig 4.62). Ce que également Georges Maurivard :

Oui, il n'y a qu'à regarder sur le *Livre [d'or]* de la grève, le comité de soutien, c'est très large, quoi. Il y a une volonté des associations et des organismes de soutenir les ouvriers contre les grandes entreprises qui dominent. Il y a des catholiques, les étudiants aussi. Ce qui est bizarre, c'est qu'on n'ait jamais parlé des étudiants, parce qu'ils ont quand même joué un rôle important dans cette grève. C'était le premier mouvement qu'ils voyaient de près dans une période où les facs se remplissaient d'autres gens que ceux de la bourgeoisie (entretien avec Georges Maurivard, ancien ouvrier Rhodiacéta, 30 juin 2016).

---

<sup>154</sup> Ibid., p. 118.

<sup>155</sup> Syndicats et partis politiques : CGT, CFDT, FO (moins présent), FEN, UNEF, PC, SFIO PSU.

Après mai 68, des fissures dans cette unité éclatent, liées aux évolutions des mouvements sociaux et des partis politiques. Bien que durant les événements de la grève de 1967, les partis et les syndicats accueillent les étudiants et les cinéastes, suite à mai 68, ceux-ci étaient en désaccord à ce que les membres du groupe Medvedkine collaborent avec les cinéastes. Ainsi, après mai 68, chaque groupe se réinstallera dans les frontières de son identité et la grève sera réduite à un problème de salaire, tandis que les revendications des étudiants, cinéastes et intellectuels seront démobilisées. Pourtant, la culture semblait prometteuse comme moyen de tisser ensemble des liens élargis dans la société entre individus de différents groupes, comme outil afin de façonner une communauté, tout en conservant la différence individuelle. Contrairement à l'idée préconçue des artistes bohèmes, des êtres singuliers, d'une « élite en marge », ce serait peut-être plutôt ces travailleurs du secteur culturel qui auraient le potentiel de tramer un lien entre les différentes singularités pour influencer réellement les comportements dans la société. Encore faut-il que leur apport dans la société soit valorisé, qu'on leur donne les moyens et que les artistes eux-mêmes en acceptent la responsabilité. Pour ce faire, il est nécessaire, entre autres, de redéfinir la fonction et l'importance qu'on accorde à la culture et l'art dans nos sociétés. C'est peut-être de ce côté qu'on doit se tourner pour trouver des manières de nouer ensemble les revendications des travailleurs « sans classe » dans une hiérarchie fragmentée et dans un contexte où se performe un travail qui n'est plus organisé dans l'usine.

### Nouvelles formes de luttes en lien avec la culture

Dans dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, Luc Boltanski et Ève Chiapello (1999, p. 276) affirment que la « critique artiste » de mai 68 fondée sur la liberté, l'autonomie et l'authenticité qu'elle revendique et la « critique sociale » fondée sur la solidarité, la sécurité et l'égalité sont irréconciliables. Les deux groupes distincts seraient incompatibles, surtout aujourd'hui, tandis que le contexte aurait changé et que le flambeau de la « critique artiste » transmise par les artistes aux étudiants durant les années soixante et plus particulièrement dans le contexte de mai 68, aurait été reprise par la suite par les « créatifs » qui travaillent dans les médias, la finance, la publicité, le show-business, la mode, Internet, etc., tandis que la « critique sociale » portée par les ouvriers aurait

été transmise aux « petites gens », aux subordonnés et aux exclus du libéralisme. Mai 68 aurait été, de ce point de vue, exceptionnel. Non seulement la critique artiste ne serait pas nécessaire, sinon pour modérer le trop d'égalité de la critique sociale, mais elle serait en plus le cheval de Troie du Libéralisme, à qui elle serait apparentée par le goût aristocratique de la liberté, de l'autonomie et de l'authenticité que les artistes auraient transmis d'abord aux « étudiants », avant de trouver son accomplissement chez les « bobos ».

Maurizio Lazzarato (2009, p. 55) dément leur point de vue, soit que la « critique artiste » ne serait « pas en soi, nécessaire à la mise en cause efficace du capitalisme, comme le montrent les succès antérieurs du mouvement ouvrier qui ont tous été obtenus sans les efforts de la “critique artiste” ». Lazzarato (2009, p. 18) rappelle que, « les nouvelles professions » et les « secteurs créatifs » (médias, mode, culture, etc.) ne sont pas des blocs homogènes d'individus relativement privilégiés qu'on pourrait opposer à la situation défavorisée des ouvriers, des chômeurs, des précaires, la majorité des artistes et des techniciens vivant dans un état de précarité. Lazzarato précise que la « résistance la plus forte, la plus acharnée et la plus lucide au projet libéral du patronat français (la « refondation sociale ») est venue des artistes et des techniciens du spectacle les plus « pauvres », les plus « précaires », ceux qui se trouvent au plus bas de l'échelle des revenus. Ce sont les coordinations des intermittents et des précaires qui ont élaboré et proposé un nouveau modèle d'indemnisation qui, tout en partant des spécificités des modalités d'emploi, de chômage et de travail dans le secteur culturel, est extensible et adaptable à tous les « travailleurs à l'emploi discontinu » (Lazzarato, 2009, p. 58).

Il poursuit en argumentant que ce « sont les coordinations des intermittents et précaires qui ont indiqué quel terrain de lutte (pour un système d'assurance chômage) est adéquat à la nature du capitalisme actionnarial, c'est-à-dire que d'assurer à la fois l'égalité et l'autonomie à même la mobilité » en faisant « émerger une cartographie des inégalités traçant de nouvelles divisions qui ne sont représentées d'aucune façon dans le cadre institutionnel mis en place (le paritarisme) et pour lesquelles la réconciliation et le monde commun fondé sur le “plein-emploi” ne signifient pas grand-chose » (Lazzarato, 2009, p. 57). Des artistes et des techniciens du spectacle se sont

rassemblés pour nommer les possibles que l'événement du mouvement a créés, par exemple en ajoutant le mot « précaire » à la dénomination de la coordination en train de se former. Nommé *la Coordination des intermittents et précaire*, le mouvement s'est ainsi opposé à un gouvernement qui aurait voulu que la restructuration se fasse sur des bases de politiques culturelles plutôt que de droits sociaux (Lazzarato, 2009, p. 57).

En refusant de limiter leurs perspectives à « la seule question des politiques culturelles ou aux problématiques corporatistes du salariat standard et des métiers », les coordinations des intermittents du spectacle pointent vers la nécessité d'une autre approche au niveau politique. Lazzarato attire l'attention sur la gauche politique et syndicale, qui a vécu des années dans l'illusion de pouvoir sauvegarder les droits du travail et de la sécurité sociale d'une partie de la population en déchargeant la flexibilité (la précarité) de l'organisation du travail sur une autre [souvent les femmes]. Selon l'auteur, l'impasse politique actuelle existe parce que les stratégies syndicales refusent d'intégrer un nouveau plan de référence, ce qui permet à la logique néolibérale de gouverner le « social ». Lazzarato spécifie que le capitalisme contemporain introduit une polarisation et un fractionnement à l'intérieur des classes moyennes, entraînant de nouveaux comportements et de nouveaux assujettissements en ce qui concerne l'emploi, le chômage et le travail. Il rappelle qu'à tort, *Le nouvel esprit du capitalisme* de Boltanski et Chiapello subsume ces mutations subjectives sous la catégorie « critique artiste » (Lazzarato, 2009, p. 54).

Cette même « critique artistique » du travail aurait été détournée par les entreprises, selon Antonio Cassili (2019, p. 279), pour « concevoir des formes uniques d'engagement et encourager l'initiative des employés ». On observe en effet depuis plusieurs années le développement d'une philosophie managériale fondée sur « le développement personnel, l'émulation créatrice, la convivialité des espaces de travail, l'horizontalité des relations hiérarchiques, la collaboration par équipes, la conversion des objectifs en “défis” et en dynamiques de jeu » (Cassili, 2019, p. 279), faisant en quelque sorte de « l'artiste » la figure du nouveau travailleur. Cette ludification du travail, omniprésente dans le secteur numérique, mais qui s'observe de plus en plus dans les entreprises traditionnelles, vient placer un nombre grandissant de travailleurs à l'extérieur des catégories

d'emplois traditionnelles qui leur assuraient une sécurité sociale, mais qui leur procuraient aussi un potentiel de revendiquer collectivement de meilleures conditions sociales.

Comme le suggère Lazzarato (2009, p. 28), dans un contexte radicalement transformé depuis mai 68, c'est précisément à partir des techniques et des pratiques de l'art qu'une nouvelle forme de résistance peut se penser, où une dépolitisation du rapport problématique entre économie et politique s'effectue par l'introduction d'un nouveau champ que Michel Foucault appelle « le social ». Lazzarato explique comment Foucault met en évidence, dans un cours donné au Collège de France en 1978-1979 (Foucault, 2004), l'appréhension selon laquelle le « social » serait introduit comme mode de gouvernement depuis que la relation entre l'économie capitaliste et le politique est devenue problématique. Selon Foucault, ni la théorie juridique, ni la théorie économique, ni la loi de marché ne sont capables de concilier cette hétérogénéité. Il faut un nouveau plan de référence qui ne sera ni l'ensemble des sujets de droit ni l'ensemble des sujets économiques. Le gouvernement des uns et des autres devient possible en faisant apparaître leur liaison avec d'autres éléments non réductibles à des intérêts économiques, soit par des techniques de gouvernement qui s'exercent sur le « social », sur la société. Lazzarato (2009, p. 28) souligne que « le gouvernement intervient dans le “social” en faisant du social une fonction de l'entreprise. Il intervient pour favoriser la multiplicité, la différenciation et la concurrence des entreprises et pour inciter, solliciter et contraindre chaque individu à devenir entrepreneur de soi [...] qui doit assurer lui-même la formation, la croissance, l'accumulation, l'amélioration et la valorisation de “soi” en tant que “capital”, à travers la gestion de toutes ses relations, ses choix, ses conduites selon la logique du rapport coût/investissement et d'après la loi de l'offre et de la demande. » L'auteur rappelle que, dans ces nouvelles conditions économiques, politiques et sociales, nous nous retrouvons dans une sorte d'impasse politique, où « le politique n'est plus considéré comme l'instance privilégiée d'instauration de la communauté actuelle ou à venir » (Lazzarato, 2009, p. 139) :

Avec l'avènement du capitalisme post 1968, les conditions et les possibilités d'action et de subjectivation politiques ont changé, puisque la séparation de l'économie et de la politique n'est plus opératoire ; puisque le “social” se configure comme une prolifération de dispositifs d'assujettissements sociaux et d'asservissements maçonniques ; puisque la “classe ouvrière” s'est fragmentée en une multiplicité de

travaux et d'activités où la division entre productif et improductif n'a plus de sens (si jamais elle n'en a eu) ; puisque la division entre "temps de travail" et temps de vie a explosé en une multiplicité de temporalités (Lazzarato, 2009, p. 140).

Tout comme la culture semblait prometteuse comme moyen de tisser ensemble des liens élargis dans la société entre les individus de différents groupes durant les événements de mai 68, elle devrait aujourd'hui être perçue en tant que moyen pour tisser ensemble des liens entre les communautés et leurs revendications. Par exemple, de nouveaux mouvements sociaux, indépendants des partis politiques et des regroupements syndicaux, amènent aujourd'hui des revendications qui portent sur « des enjeux d'identité et sur les façons de vivre et d'être présent au monde » (Brault, 2024, p. 38). Ces « types d'actions englobent souvent des gestes ou des créations artistiques et culturelles [...], dont la portée symbolique amplifie le rayonnement des revendications », par exemple, le mouvement Mères au front<sup>156</sup> qui « mobilise des mères et des grand-mères afin de protéger les enfants des inactions des gouvernements en matière d'environnement. Plusieurs artistes sont les porte-paroles de ce mouvement qui prend de l'ampleur » (Brault, 2024, p. 39). À tout le moins, il serait utile de renouveler le questionnement sur rôle de l'art dans le contexte du développement des technologies actuelles, tandis que les plateformes numériques et l'intelligence artificielle reconfigurent l'organisation du travail.

### Les artistes et les travailleurs s'engagent et s'organisent

Au XIX<sup>e</sup> siècle, tandis que les développements technologiques liés à l'industrialisation bouleversent le fonctionnement du travail, du commerce et des institutions, la fonction sociale de l'œuvre d'art et le statut de son créateur seront radicalement remis en cause. Comme le souligne Neil Mc William (2007, p. 35-36) dans son analyse, il deviendra nécessaire dans les années 1830 de redéfinir le rôle de l'artiste dans la société :

Dans un marché où la clientèle formée par une classe moyenne naissante découvre l'offre d'une communauté d'artistes toujours plus nombreux, les anciennes distinctions entre peintre et mécène s'estompent. L'organisation du marché contribue à réduire

---

<sup>156</sup> <https://www.meresaufront.org> (consulté le 3 septembre 2025).

l'aspect personnel du mécénat à l'anonymat relatif d'un pôle financier, atténuant ainsi la différence présumée entre l'œuvre d'art et les objets de luxe comparables disponibles dans le commerce. Au fur et à mesure que s'estompe la différence sociale entre l'artiste et son client, tous deux producteurs de biens matériels, le premier voit s'éroder les bases pragmatiques lui permettant de se réclamer d'un statut professionnel privilégié. Un enseignement académique mal adapté à la demande des images les plus en vogue, ainsi que la raréfaction et le prestige déclinant de grandes commandes d'État, ouvre la voie à une privatisation de la culture peu propice à la décence d'un art porteur de valeurs collectives. Vers le milieu des années 1830, les critiques se multiplient envers la commercialisation ; l'opportunisme flagrant du mécénat officiel fait de plus en plus de mécontents, et il paraît de plus en plus difficile de voir dans les arts autre chose qu'une source de plaisir anodin ou une forme grossière de manipulation. Il est donc nécessaire, pour toutes ces raisons, de redéfinir le rôle de l'artiste et la fonction de l'œuvre dans la société.

Le mouvement d'art social ainsi lancé dans les années 1830 en France reflètera l'opposition entre l'une des courants théoriques « individualistes et collectivistes en politique », la première issue essentiellement du saint-simonisme, qui « préconise d'encadrer plus étroitement les projets ouvertement didactiques entrepris par les artistes à la requête de l'opposition radicale ou d'un gouvernement progressiste » et l'autre « inspirée principalement des thèses de Fourier [qui] insiste au contraire sur la liberté de création et veut [l']étendre à tous les aspects de l'existence » (McWilliam, 2007, p. 425-426). Son analyse de la notion d'art social de cette époque démontre que les artistes et intellectuels se sont montrés impuissants « à concevoir une identité morale distincte qui permettrait à une classe ouvrière autonome et puissante de prendre elle-même en charge sa métamorphose sociale », tout comme, sur le plan esthétique, ils « éprouvent les plus grandes difficultés à lutter contre les structures socio-économiques existantes, car ils s'appuient, pour définir l'art, sur des formes d'expression profondément ancrées dans ces mêmes structures » (Mc William, 2007, p. 403).

Malgré l'échec de ces mouvements qui ne parviennent pas à rompre avec une vision paternaliste du prolétariat en cantonnant celui-ci dans un rôle passif, les artistes et les intellectuels continueront de se rapprocher de la classe ouvrière dans la recherche d'un art social. À cet héritage viendra s'ajouter une pluralité d'artistes et de collectifs du milieu des arts visuels s'identifiant, d'une

manière ou d'une autre en tant que travailleurs et militants<sup>157</sup>, cherchant eux aussi à prendre position sur les enjeux sociopolitiques liés à leur époque. Gustave Courbet, père du réalisme en peinture, invitait en 1871 les artistes parisiens à assumer le contrôle des musées et des collections, tout en contestant le système des salons par des tableaux monumentaux représentant des travailleurs issus de la classe ouvrière et des paysans<sup>158</sup>. Certains membres du mouvement dada à Berlin ont opposé la notion de l'art pour l'art et ont tenté de se fondre avec l'identité de la classe ouvrière, se présentant en tant qu'artistes non pas au service du capital, mais en tant qu'artistes de la classe ouvrière. Les membres du Syndicat des travailleurs techniques, des peintres et des sculpteurs de la ville de Mexico ont réalisé des murales éducatives et publié un manifeste (1922) défendant les droits et les intérêts des artistes et des travailleurs paysans opprimés par les riches. La *New York Harlem Artists' Guild* (1928) visait à représenter les visions et les valeurs des artistes de cette communauté fragilisée. L'association *Artists' Union* (1933) s'organisait de manière similaire aux associations syndicales des secteurs industriels. *L'Atelier populaire* en France, une organisation mise en œuvre par les artistes de l'École des Beaux-Arts en grève afin de marquer leur solidarité avec les travailleurs des usines en arrêt de travail, a réalisé et placardé des affiches dans les rues de Paris durant les événements de mai 68. Le mouvement *Occupy Museums*, né du mouvement Occupy (2011), a opéré une critique du système par des actions directes dans les

---

<sup>157</sup> Cette généalogie d'artiste est notamment présentée dans une publication élaborée afin de supporter des initiatives qui visent à changer la précarité dans les secteurs des arts visuels : Apostol, Corina L. (2015) « Art Workers Between Precarity and Resistance: A Genealogy », dans Krikortz, Erik, Triisberg, Airi, Henriksson, Minna (dir.) (2015) *Art Workers. Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Berlin / Helsinki / Stockholm / Tallin : Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay.

<sup>158</sup> « En avril 1871, Courbet avance l'idée d'une fédération d'artistes, idée qui avait été en grande partie suggérée par la Constitution démocratique des peintres imaginées par un comité d'artistes en janvier 1849, et fondée sur le principe d'association défendu par des artisans radicaux. Après la Commune, la nouvelle République impose un système bureaucratique rigide bien éloigné de ces aspirations. C'est dans ce climat de repli que naît une coopérative artistique, la plus célèbre sans doute du XIX<sup>e</sup> siècle, mais rarement reconnue en tant que telle. Fort à propos, c'est le sculpteur Auguste-Louis Ottin, fouriériste de longue date et ancien communard, qui joue un rôle ici de premiers plans. Le 15 avril 1874, dans le studio de Nadar, est organisée une exposition sous la houlette de la Société anonyme des artistes, peintres, sculpteurs, graveurs, etc. (présence de Degas, Monet, Renoir et Pissaro qui a rendu l'événement célèbre). Il s'agissait en fait de la première exposition impressionniste, fruit d'une coopérative d'artistes inspirée par l'exemple de la Fédération des artistes de 1871, et, cela, des projets conçus par les opposants radicaux au Salon sous la monarchie de Juillet » (Mc William, 2007, p. 424-425). À ce sujet, voir : Gonzalo J. Sanchez (1997) *Organizing independence. The Artists Federation of the Paris Commune and its legacy 1871–1889*, Nebraska : University of Nebraska Press.

institutions artistiques de New York. L'association W.A.G.E.<sup>159</sup> (2008) a cherché à rendre visibles les inégalités économiques à l'intérieur du monde de l'art.

À Montréal, on peut penser à l'organisation *La Journée sans Culture* (2015), dont la première initiative a été de proposer une journée de réflexion et de grève symbolique rassemblant les travailleurs culturels<sup>160</sup>. Plus récemment, la Grande Mobilisation des Artistes du Québec (GMAQ) et le Front commun pour les arts et les lettres, qui regroupe plusieurs associations culturelles<sup>161</sup>, se sont organisés pour revendiquer ensemble (Fig. 4.63). Toutes disciplines artistiques confondues, ces organisations ont mis en commun l'ensemble des demandes concernant les conditions de travail et de pratique des artistes, afin de critiquer que le pourcentage du budget ministériel octroyé au Conseil des arts et des lettres du Québec n'ait pas augmenté en 2024-2025 depuis le dernier exercice financier<sup>162</sup>. Ainsi, il faut poursuivre l'exploration de nouvelles formes possibles d'engagement et de manifestations sociales, tout en donnant une meilleure visibilité au travail des artistes, ainsi que des moyens, à ceux-ci et aux organismes culturels<sup>163</sup>. Mais il faut aussi se soucier

---

<sup>159</sup> <https://wageforwork.com> (consulté le 15 janvier 2018).

<sup>160</sup> <http://www.journeesansculture.ca> (consulté le 15 janvier 2018).

<sup>161</sup> l'Association professionnelle des diffuseurs de spectacles — RIDEAU, le Conseil québécois de la musique (CQM), le Conseil québécois du théâtre (CQT), le chapitre québécois de l'Association des documentaristes du Canada (DOC Québec), en Piste, regroupement national des arts du cirque, la Guilde des musiciens et musiciennes du Québec (GMMQ), le Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV), le Regroupement des arts de rue (RAR), le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ), le REPAIRE, Regroupement de pairs des arts indépendants, de recherche et d'expérimentation, le Regroupement québécois de la danse (RQD), la Société des musées du Québec (SMQ), l'Union des artistes (UDA) et l'Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ).

<sup>162</sup> « Pourquoi le secteur des arts visuels s'est-il mobilisé au printemps dernier et pourquoi on peut s'attendre à ce qu'il le fasse de nouveau ? », *Vie des arts*, no 276, novembre 2024 (<https://viedesarts.com/perspectives/pourquoi-le-secteur-des-arts-visuels-sest-il-mobilise-au-printemps-dernier-et-pourquoi-on-peut-sattendre-a-ce-quil-le-fasse-de-nouveau/>) (consulté le 19 mars 2025).

<sup>163</sup> Par exemple, par la mise en place d'un filet social pour les artistes, Catin, Aurélien (2020) *Notre condition. Essai sur le salaire au travail artistique*, Saint Étienne : Riot Éditions ; par le développement d'un cadre législatif favorable aux travailleurs culturels ; par l'imposition à tous les organismes subventionnés de rendre compte de leurs pratiques de rémunération du travail artistique et culturel comme en Irlande, <https://artscouncil.ie/wp-content/uploads/2024/11/Paying-the-Artist-Policy.pdf> (consulté le 3 septembre 2025) ; par la création de solidarités avec les autres travailleurs des formes atypiques de travail qui amènent une précarité, etc.

davantage de la perte de nos repères collectifs, « protéger, comme le dit si bien Marie Hélène Voyer (2021, p. 31), le patrimoine, prendre soin de l'existant, recycler les lieux pour les relancer dans la traversée du temps, résister aux facilités du neuf, du plat, du payant ».

## RÉTROACTION

*En cette époque d'ardeur démolisseuse inconséquente où l'on supprime la moindre écaillure, la moindre trace d'occupation du temps ou de continuité du monde, on nous livre en retour, sur un plateau d'argent, un univers fait d'images pasteurisées, simplettes, rassurantes, vouées à nourrir notre besoin d'exister intensément, exotiquement, à alimenter notre désir d'habiter en dehors de cette vie qui nous semble si fade et sans envergure.*

[...]

*Malgré tout, il faut bien écrire et persister. Redire la nécessité de préserver notre patrimoine bâti et notre patrimoine paysager, ces balises de notre mémoire extérieure qui irriguent notre mémoire intérieure<sup>164</sup>.*

Marie-Hélène Voyer

Lorsqu'à l'automne 2018, Emmanuel Macron prononce une allocution à l'intérieur du musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon pour souligner son inauguration, le centre de la ville était inaccessible à la population, tenue à l'écart par un périmètre de sécurité sous haut contrôle des forces de l'ordre. Les alentours d'où se trouve l'institution culturelle ont été entièrement barricadés, provoquant au passage la colère de certains commerçants qui n'ont pas pu accéder à leur lieu de travail. Un tel déploiement des forces de l'ordre s'explique par l'émergence, à cette même période, du mouvement connu sous le nom des « Gilets jaunes », qui faisait craindre, par la venue du président de la République, la tenue de manifestations<sup>165</sup>. Ce mouvement, né d'une colère contre

---

<sup>164</sup> Voyer, Marie-Hélène (2021) *L'habitude des ruines. Le sacre de l'oubli et de la laideur au Québec*, Montréal : Lux éditeur, p. 205-207.

<sup>165</sup> En effet, le lendemain du discours, « Le mouvement des “gilets jaunes” organise [...] le samedi 17 novembre 2018 sa première journée de mobilisation nationale : il s'agit de bloquer les routes et les ronds-points dans toute la France ».

la taxe sur les carburants, s'élargissant à des revendications dans divers domaines sociaux et politiques (démocratie directe, immigration, services publics, santé, logement, réforme des retraites, etc.), nous rappelle que l'action politique des travailleurs n'a pas toujours lieu dans l'usine. Désormais, celle-ci peut s'organiser désormais hors de l'espace et du temps lié au travail : les manifestations ne sont plus nécessairement coordonnées par des organisations syndicales, mais se développent aussi sur les médias sociaux, dans la rue, aux ronds-points, la fin de semaine, par petits groupes atomisés. Peut-être est-ce que ce phénomène permet de mettre en évidence la perte de repères et le sentiment d'abandon de la population par les pouvoirs publics et les institutions, notamment dans les territoires situés en dehors des grandes aires urbaines, qui ont été particulièrement marqués par l'histoire industrielle. Mais ce que ça permet surtout de mettre en évidence, c'est le besoin actuel de s'interroger sur de nouvelles formes possibles d'engagement et de manifestations sociales. À ce titre, l'art et la culture sont essentiels à nos sociétés afin de tisser les liens entre les générations, entre les individus et les communautés et pour que la population puisse partager une histoire commune. De la même manière, dans un contexte de numérisation de toutes nos activités humaines, les lieux de rassemblement tangibles sont importants pour favoriser la participation citoyenne dans le développement culturel et urbain, de manière à refléter notre mémoire collective et poser les fondements d'un avenir partagé.

### Entre rouille et patine

Au début des années 1980, avec la délocalisation et la fermeture de nombreuses usines en France, et dans les pays occidentaux, plusieurs villes ont été confrontées à une dislocation des liens sociaux qui s'étaient construits notamment avec les associations ouvrières. Celles-ci impliquaient une grande partie de la population, au sein de laquelle une culture ouvrière s'était développée au fil du temps depuis l'implantation des industries au XIX<sup>e</sup> siècle. Au même moment, le développement de l'industrie culturelle prenait son essor et les technologies de l'information et de la communication se généralisaient. Cette mutation se matérialise notamment, comme le fait

---

<https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001954/la-premiere-journee-de-mobilisation-des-gilets-jaunes.html> ;  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement\\_des\\_Gilets\\_jaunes](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_des_Gilets_jaunes).

remarquer Annick Lantenois (2013), dans certaines productions issues du design graphique, une discipline qui trouve son origine dans les nouvelles conditions de production et de circulation des biens matériels issues de l'industrialisation et de l'urbanisation. L'autrice souligne que les conditions de l'invention du design graphique, discipline qui émerge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sont similaires à celles de l'invention de l'écriture. Tous deux naissent d'un nouveau seuil de complexité technique où s'élaborent de nouveaux modes de production et de nouveaux partages de fonctions. Alors que l'écriture sert à la mise au point de techniques de gestion pour l'organisation économique et sociale de la cité, le design graphique s'élabore similairement afin de contribuer à l'organisation des nouvelles conditions de circulation et d'interaction entre les différents champs de l'économie et du savoir (Lantenois, 2013, p. 34).

Son analyse porte notamment sur la tendance des villes, à partir des années 1980, de substituer des logos modernes aux blasons (Fig. 5.1) qui étaient utilisés traditionnellement pour refléter l'histoire des cités (Lantenois, 2013, p. 16). Ces nouveaux logos sont conçus afin de traduire l'actualité, le dynamisme et le mouvement des municipalités, en opposition aux blasons, qui représentaient des récits stratifiés élaborés à partir d'icônes et de symboles (tours, roues, végétaux, animaux, etc.) et permettaient de symboliser l'enracinement de la collectivité dans un territoire. Les nouveaux logos élaborés par les villes combinent désormais des formes géométriques et des imitations du geste, traduisant ainsi l'essor de la ville en tant que lieu de circulation, où les espaces de vie, de travail, de loisirs et de consommation sont permutablement. En France, parmi les villes qui privilégient le logo, nombreuses sont celles marquées par l'histoire industrielle. Selon Lantenois, la volonté de nombreuses villes d'obtenir le label « Ville d'art et d'histoire » attribué par le ministère de la Culture et des Communications depuis 1985 et d'initier la transformation des vestiges historiques en patrimoine peut être lue comme une forme de réorientation économique pour les municipalités. Lantenois critique non pas la nécessité d'adaptation des institutions, mais le fait que cette « réorientation économique entérine la transformation de la culture en industrie culturelle en s'appuyant sur la défonctionnalisation des valeurs traditionnelles assignées au travail et leur refonctionnalisation au sein de cette industrie » (Lantenois, 2013, p. 22). Les institutions ne sont plus au service du citoyen, mais sont désormais au service de l'économie marchande, nourrissant

une « logique de fragmentation » qui renvoie « l'individu à la solitude du seul moi-je-ici-maintenant » (Lantenois, 2013, p. 22).

De ce fait, la ville de Besançon peut représenter un exemple illustrant cette réorientation économique. Après la fermeture définitive de l'usine Rhodiacéta en 1982, celle-ci se voit attribuer le label « Ville d'art et d'histoire » par le ministère de la Culture en 1986<sup>166</sup>. En 2005, la ville adopte un nouveau logo, « Besançon la cédille » venant après « Besançon l'innovation » (1994) et « Besançon capitale » (1986)<sup>167</sup>. Son plus récent logo (Fig. 5.1), qui met l'accent sur la cédille, suggère le mouvement, le dynamisme et le déplacement. À la manière des nouveaux espaces de vie et de détente qui adoptent des lettres ou des signes diacritiques vaguement scandinaves (Ø ou le tréma, par exemple), la nouvelle cédille bisontine joue d'un exotisme quelque peu artificiel, rendant même son décodage ambigu : la cédille doit-elle également se lire comme une virgule ou comme une apostrophe ? En cultivant cette ambiguïté, la nuance sonore apportée par la cédille semble fragilisée, si bien qu'on peut se demander si on ne prend pas les habitants de Besançon pour des (cons) ! Dans la même volonté de renforcer son attractivité en vendant ses « atouts patrimoniaux et économiques », en 2018, la ville octroie un mandat à une autre agence de publicité spécialisée « dans le marketing territorial et institutionnel et l'accompagnement dans la transformation » pour créer « une marque d'attractivité » afin de « s'imposer comme un territoire d'innovation et [de] création »<sup>168</sup>.

La rénovation du musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, à l'automne 2018, et l'aménagement de l'ancienne friche industrielle Rhodiacéta en un « grand parc post-industriel écologique et culturel<sup>169</sup> » s'inscrivent dans cette mouvance liée à la réorientation économique de

---

<sup>166</sup> <https://www.grandbesancon.fr/infos-pratiques/culture/besancon-ville-dart-et-dhistoire> (consulté le 23 octobre 2019).

<sup>167</sup> <https://www.estrepublikain.fr/edition-de-besancon/2018/07/24/l-agglo-veut-sa-marque-et-son-logo> (consulté le 9 décembre 2019).

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> <https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux/> consulté le 9 décembre 2019

la ville (Fig. 5.2). Le site a été inauguré le 22 septembre 2019, avant la fin de mandat du maire Jean-Louis Fousseret, en poste depuis 2001 : « Même si je pars dans quelques mois, j'aimerais à terme qu'un musée de l'industrie avec les grands noms de notre ville soit installé ici<sup>170</sup> ». Le site comporte une grande place à côté de laquelle des aménagements paysagers, ainsi qu'un jardin archéologique, ont été installés. Deux bâtiments industriels ont été conservés, soit l'ancien château d'eau de l'usine qu'on a envisagé de convertir en un mur d'escalade et un large édifice de béton surnommé « la cathédrale » par les graffeurs qui se sont approprié le site durant les années où il a été laissé à l'abandon, qui accueillera la société nautique bisontine, l'ancienne usine étant installée aux abords d'un cours d'eau.

La firme mandatée par la ville pour la conception du parc postindustriel « propose [sur son site Internet relatant le projet] de mettre en valeur l'identité industrielle du site »<sup>171</sup> en se servant de « tracés régulateurs assez forts (grille, trame, lignes, points) visibles au niveau des fondations de certains édifices » qui seront démolis, pour créer « des jardins aux formes, aux couleurs et aux odeurs variées ». Dans un document préparatoire à l'aménagement du parc, on peut voir un repérage photographique réalisé par la firme sur le site industriel en vue du réemploi de matériaux permettant de signifier l'esthétique industrielle dans le nouveau parc : socles de machines, anciens panneaux de signalétique, blocs de béton, métal rouillé. Bien que les propositions de réemploi d'anciennes structures fassent preuve de créativité et que celles-ci soient en dialogue avec l'héritage de la culture de Rhodiéceta —, par exemple l'utilisation d'un ancien casier rouillé pour en faire une bibliothèque libre-service (Fig. 5.3) ou un ancien chemin de câble en acier servant à élaborer un socle pour contenir une frise historique (Fig. 5.4) —, on peut s'interroger si ces interventions suffisent à opérer un lien réel avec le passé. Est-ce que la mise en évidence esthétique de l'époque industrielle (rouille, etc.) ne signale pas plutôt une forme de nostalgie du passé, qui pointerait, comme le suggère Lantenois (2013, p. 51), à une incompréhension des transformations

---

<sup>170</sup> <https://www.estrepublicain.fr/edition-de-besancon/2019/09/20/la-rhodia-s-eteint-et-fait-place-au-parc-des-pres-de-vaux>, consulté le 28 octobre 2019.

<sup>171</sup> <http://www.map-architectes.com/besancon-rodhia/>(consulté le 9 décembre 2019).

technologiques liée à une rupture avec le passé ? En effet, l'identité industrielle du site est reflétée dans le nouveau parc sur le site des Prés de Vaux par des éléments esthétiques qui ont été intégrés à des panneaux historiques : des à-plats texturés de plaques de métal rouillé et égratigné, une typographie qui rappelle le stencil graffiti, le dessin d'un fil élaboré à l'aide d'une gestuelle manuelle.

La frise historique<sup>172</sup> (Fig. 5.5 à 5.6) a été réalisée par une équipe composée d'une archiviste spécialisée en histoire industrielle du musée du Temps de la ville, Camille Grandmaison, d'une animatrice de l'architecture et du patrimoine, Marie-Hélène Atallah et de la firme de graphisme *Par ici*. Pour intégrer « la mémoire des lieux »<sup>173</sup> dans le parc urbain, les panneaux ont été agrémentés par des témoignages individuels de différents ouvriers qui y ont travaillé. Bien que différents noms et moments rappelant des événements clés de l'histoire du site soient évoqués, on peut tout de même s'interroger à savoir si ces aide-mémoire sont suffisants pour créer un lien entre les générations actuelles et passées. Un autre élément qu'il est pertinent d'évoquer dans le contexte de la commémoration de l'histoire du site, c'est la grande quantité de photographies utilisées afin de composer les panneaux historiques. Celles-ci montrent les anciennes bâtisses industrielles, les machines et les travailleurs à l'intérieur des différents lieux au fil de l'histoire du site. L'artiste et critique Allan Sekula (1983, p. 198-199) met en garde contre l'utilisation des photographies en tant qu'illustrations d'événements historiques, alors que les événements représentés laissent porter à croire que ce sont ceux qui sont significatifs. L'histoire prend ainsi un caractère de spectacle. L'auteur propose de s'éloigner des récits narratifs positivistes ou historicistes qui ont tendance à être basés essentiellement sur la photographie. Pour le positivisme, la caméra amène une évidence mécanique, et donc scientifique et objective de l'information. Pour l'historicisme, une archive

---

<sup>172</sup> La frise historique comporte les thèmes suivants : L'inventeur Hilaire de Chardonnet, l'invention de la soie artificielle, les Soieries bisontines, prospérité de l'usine des Prés de Vaux ; Fabrication, processus et conditions de travail ; Évolution, conversion au procédé viscosse ; Nouvelle ère, la production de textile synthétique ; La Rhodia, l'usine à son apogée ; 1967, la grande grève ; Transformations, de la fermeture de l'usine à la réalisation d'un parc urbain.

<sup>173</sup> Tiré d'un panneau représentant une frise chronologique du site industriel installé à l'entrée du site.

photographique confirme l'existence d'une progression linéaire du temps, d'après une position du présent qui donne une impression d'accès au passé sans que celle-ci soit problématisée<sup>174</sup>.

Il faut rappeler que la vocation patrimoniale du site industriel ne fait pas consensus, et ce, depuis plusieurs années : pour certains, il y a longtemps qu'il aurait dû disparaître, pour d'autres, il s'agit d'un lieu qui témoigne de l'identité ouvrière, de l'histoire de la ville et des conflits de travail qui y ont eu lieu. Pour favoriser l'acceptation sociale et afin d'explicitier les grands enjeux autour de sa transformation, une consultation publique a été réalisée avec la population le 14 décembre 2016. Différentes problématiques ont été brièvement abordées, notamment la complexité de la démolition, du désamiantage du site et de l'évacuation des débris, mais aussi les enjeux inhérents à la création d'un futur parc post-industriel et le choix d'un atelier spécialisé pour en assurer l'aménagement paysager. Enfin, l'importance du témoignage du passé a aussi été abordée par la population : par les traces matérielles sur le lieu, soit la conservation de certaines bâtisses témoignant à la fois de l'époque des Soieries Chardonnet et celle de l'usine Rhodiacéta, etc., mais également par les différents projets autour des vestiges industriels et de la mémoire de l'usine (film, exposition par les anciens travailleurs de l'usine, valorisation des graffitis par la publication d'un livre, etc.). Ces consultations et la mobilisation sociale de la population ont permis la sauvegarde du château d'eau, liée à la période Rhodiacéta, et d'une partie de la « Cathédrale » par la population, alors qu'au départ, seules les constructions de l'époque Chardonnet semblaient dignes d'intérêt patrimonial pour les autorités municipales.

En parallèle, des rencontres ont été organisées entre les travailleuses du musée et les anciens ouvriers dans un effort de les impliquer dans la valorisation de l'histoire des lieux. Toutefois, ces inclusions se résument essentiellement à quelques témoignages qui ont été ajoutés, comme nous venons de mentionner, aux panneaux historiques du site, processus qui ne s'est pas fait sans tension. Camille Grandmaison, étudiante en histoire ouvrière et en muséologie, qui a travaillé au

---

<sup>174</sup> Sekula, Allan (1983) « Photography between labour and capital », Buchloh, Benjamin, Wilkie, Robert (dir.), *Mining Photographs and Other Pictures. A selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cap Breton. 1948–1968*. Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 193–202.

développement des contenus historiques pour la commémoration du site et qui a par ailleurs fait un énorme travail afin de répertorier l'ensemble des archives et de dresser une chronologie autour des usines Chardonnet-Rhodiacéta (aux Archives départementales, municipales et au musée du Temps de Besançon), confirme cette difficulté de dialogue entre les institutions et les anciens ouvriers :

Je travaille avec Marie-Hélène Atallah [à la direction du patrimoine historique de Besançon]. Je l'aide pour les contenus, cependant, c'est elle qui décide de ce qu'elle veut faire là-bas. Pour l'instant, elle est partie juste sur une dizaine de panneaux chronologiques sur les grands temps de l'histoire du site. Je lui ai donné une trame de départ et, ensuite, on l'a retravaillée ensemble. Donc, on travaille les deux sur ça à partir de mes recherches.

[...]

Après, il y a les anciens ouvriers aussi qui, en parallèle, ont dit au maire qu'ils voulaient laisser leurs traces sur place. Du coup, ce qui est un peu compliqué, c'est qu'il va falloir lier les deux projets, pour qu'il n'y ait pas un double discours sur place. Donc, ils vont peut-être réaliser certains panneaux et la direction du patrimoine fera le reste. C'est encore en discussion.

[...]

Et puis, à partir de mes recherches, je suis censée faire une petite trame pour la future exposition ici, qui sera aussi sûrement plutôt un propos chronologique. Il y aurait sûrement une salle sur Chardonnet et les Soieries. On a pris quelques contacts avec des musées et des chercheurs [pour faire] l'histoire des textiles artificiels et synthétiques (de leur usage, de leur impact sur le vêtement, la mode, la société de consommation).

[...]

Après, honnêtement, il y a quand même un peu de méfiance. Tu as les institutions d'un côté et les anciens de l'autre, et les deux côtés se méfient un peu l'un de l'autre. Les anciens, il y en a qui n'aiment pas que d'autres gens qu'eux parlent de l'histoire de la Rhodia. [...] Pour eux, c'est leur histoire, les autres n'ont pas le droit d'y toucher. Du côté des institutions, ça les agace, donc ils ont presque envie de les oublier (entrevue avec Camille Grandmaison, chargée de mission au musée du Temps de Besançon, 16 mars 2018, Besançon).

Les propos de cette travailleuse culturelle reflètent les difficultés d'engager un réel dialogue entre l'institution et la population, difficultés qui ne sont bien souvent pas dépassées, faute de temps et de moyens. Il faut en effet, comme le dit Marie-Hélène Voyer (2021, p. 125), du temps et de la volonté pour écouter, comprendre, démêler, alors qu'il est « très commode et très courant de soustraire à l'espace collectif les choses que l'on ne trouve pas belles ou, surtout, rentables ».

Pourtant, cet oubli a certainement des répercussions qui vont bien plus loin que la simple disparition de quelques voix dans l'espace public.

Autour de mai 68, il y avait un réel souhait de dépasser le rapport de pouvoir entre les travailleurs manuels et les travailleurs intellectuels, de manière à favoriser un engagement citoyen. Nous avons en effet vu au chapitre précédent que la participation active des ouvriers dans les grèves et l'occupation de l'usine Rhodiacéta dans les années 60, et plus particulièrement l'investissement avec les activités culturelles du CCPPO, ont favorisé une forme de citoyenneté. Deux ouvriers de l'usine, Georges Maurivard et Henri Traforetti, ont par la suite travaillé à la mairie et se sont ainsi investis par rapport à la mémoire de leurs luttes ouvrières, de leur histoire, une façon pour eux d'engager un dialogue et d'adopter une forme de point de vue critique sur la société. C'est ce qu'Henri Traforetti a semblé vouloir témoigner lors d'un entretien que j'ai eu avec lui, où il a partagé ses inquiétudes par rapport à la disparition de l'histoire ouvrière qu'il relie aux dangers de l'individualisme qu'il perçoit dans la société d'aujourd'hui :

On a créé une usine, on a dépensé des millions et des millions et des centaines de millions pour faire des murs. Et c'était une usine neuve par rapport au temps, parce qu'elle existait de 1952 à... disons jusque dans les années 1980. Donc, tu vois, elle a existé trente ans. Elle avait des murs qui étaient larges comme ça. Tu rentrais à l'intérieur : c'était bleu, c'était jaune, c'était rouge, c'était beau, c'était une belle usine. Un peu trop de bruit et un peu trop de chaleur, mais c'était une belle usine. Et tout d'un coup, on arrête, on jette tout ce qu'il y a dedans, les hommes, les machines, etc., donc c'est du gâchis. Donc, moi, j'ai donné mon avis au maire. [...] Les choses sont restées en l'état pendant des années, ça s'écroule et puis c'est racheté par la ville. La ville, elle, veut en faire... elle veut la raser. Pourquoi veut-elle la raser ? Parce que c'est une mauvaise image pour elle, parce que déjà l'usine est foutue, mais en même temps, c'est une image qui montre encore qu'il y avait des actions, des luttes dans cette boîte, c'était ça, si tu veux. [...] On a dit qu'on voulait un endroit sur le lieu pour mettre en avant ce qui s'est passé dans cette boîte. Ce n'est quand même pas anodin, c'est exceptionnel. Donc, on voulait un lieu. Ils ont mandaté trois cabinets pour faire des propositions, mais, comme ils en sont restés à ceux qui proposaient le moins de dépenses possible si tu veux, ils l'ont choisi et il n'y a rien pour nous. C'est pour ça qu'on travaille avec le musée du Temps et qu'on travaille avec le cabinet d'architecture pour essayer d'avoir un minimum de mémoire ouvrière sur le site. [...] Avant, les rapports humains étaient plus imbriqués par solidarité et, aujourd'hui, personne ne se connaît. Je veux dire, ce sont des relations qui ne sont plus les mêmes. Moi, j'ai tout arrêté : Facebook, etc. Je n'ai plus ça, moi. J'ai tout arrêté, parce que ça, c'est du formatage d'idées. On t'amène

à ne pas penser comme tu dois penser. Je trouve tellement ridicules, déjà à la télé, tous ces trucs télé-réalité qui t'abrutissent. Heureusement, on va au théâtre, au cinéma, on regarde des films (entretien avec Henri Traforetti, ancien ouvrier de Rhodiacéta, le 23 mars 2018).

Dans les projets de revalorisation de sites industriels, plutôt que de s'adresser aux individus en tant que probables consommateurs de paysages, de monuments et d'événements, peut-être vaudrait-il prendre le temps d'écouter et d'engager les communautés, de saisir la valeur de leur passé, en dépit des coûts que cela engendre.

### Muséification et marchandisation du patrimoine culturel

Le terme « patrimoine » apparaît pour désigner les monuments historiques à partir des années 1960, avant de devenir un concept clé de nos sociétés avancées. Du latin « *patrimonium* », soit « héritage du père », « ensemble des biens, des droits hérités du père », il semble en effet que le terme se fonde sur le schéma patriarcal, une approche qui tend à hiérarchiser les rapports entre les individus. À l'opposé, une approche féministe, plus horizontale, permettrait de mieux valoriser l'héritage partagé d'une collectivité. En y adjoignant l'adjectif « culturel », l'expression « patrimoine culturel » est mise au goût du jour dans les années 60 en France sous le ministre des affaires culturelles, André Malraux, responsable de la gestion des musées et des monuments historiques (auparavant celles-ci relevaient du ministère de l'Éducation nationale), qui implante également les maisons de la Culture. Cette période marque ainsi la reconnaissance politique de la culture comme affaire de l'État (Choay, 2009, p. XXVII). Dans le contexte mondialisé, le patrimoine culturel semble de moins en moins considéré comme une œuvre collective et créatrice pour une communauté, mais de plus en plus réduite au tourisme et au loisir, alors qu'elle devient un objet de consommation :

Tend dès lors à s'effacer la notion, la notion vivante et non conceptualisée, qui faisait de la culture l'œuvre et le bien commun, également partagés par les membres d'une communauté régionale, nationale ou supranationale, et dont les vrais médiateurs sont au premier chef les familles et l'école (Choay, 2009, p. XXVII).

Françoise Choay (1992, p. 162) opère une distinction entre les monuments intentionnels, qui sont des artefacts conçus et mis en œuvre par des communautés dans le but de conserver une mémoire d'événements, de croyances ou de rites liés à leurs identités (un « patrimoine vivant ») et les monuments historiques (des « mémoires artificielles »), par exemple, des édifices préexistants choisis en fonction de la valeur historique ou esthétique de ceux-ci. Selon l'autrice, le rôle dévolu au monument intentionnel est concurrencé à partir du XV<sup>e</sup> siècle, alors que se développe, avec l'invention de l'imprimerie, une prolifération des mémoires artificielles. Ceci entraînera la dévalorisation d'un patrimoine vivant (de solidarités locales) au profit des individus virtuels, soit le devenir touristique des villes. À partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les sociétés occidentales ont presque cessé d'élever des monuments, ceux-ci étant devenus secondaires par rapport aux images qui en véhiculent leur connaissance auprès d'un public élargi. Choay (1992, p. 162) souligne que « la volonté moderne d'éradiquer les différences et les privilèges dans la jouissance des valeurs intellectuelles et artistiques », alignés avec le développement de la société des loisirs et le tourisme de masse, sont à l'origine de l'expansion des publics pour les monuments historiques. Dans la société mondialisée et normalisée, le statut du monument devient contradictoire, celui-ci n'étant plus une assise importante aux différentes identités des sociétés.

Cette conception de la « culture » repose sur un postulat selon lequel un contact physique avec l'objet patrimonial — avec ou sans panneaux explicatifs — procure au visiteur une satisfaction immédiate. De cette manière, on met de côté le temps et le labeur nécessaires aussi bien à l'intelligence historique du monument qu'à sa perception esthétique. Selon Choay, on a ainsi pu voir le développement exponentiel de la marchandisation du patrimoine dû à l'action de l'UNESCO avec sa labellisation du patrimoine mondial. La consommation mercantile du patrimoine est dommageable autant pour les visiteurs placés dans des conditions d'entassement et de bruit impropres à une appréciation esthétique, ainsi qu'à la destruction des sites par l'érection de structures d'accueil touristique qui élimine les activités créatives et les commerces liées à la culture locale.

## Faire parler les ruines

En opposition à ces structures touristiques, les espaces latents, les lieux indéterminés, non figés, et les terrains vagues sont dans le paysage — même s'ils ne font pas consensus et sont parfois délabrés ou à l'abandon — des espaces qui permettent de nous remémorer de manière tangible le passé, mais aussi de nous projeter, d'inventer, de tisser des liens. Raison pour laquelle, comme le dit si bien Marie-Hélène Voyer, il est impératif de réfléchir à la manière dont on souhaite préserver « ces balises de notre mémoire extérieure qui irriguent notre mémoire intérieure » (Voyer, 2021, p. 205-207). Comme évoqué précédemment, dans le quartier de Montréal où j'habite et je travaille, le Mile-End, on trouve encore aujourd'hui des bâtisses industrielles qui rappellent la présence jadis des populations ouvrières en ces lieux.

En 2023, on a annoncé dans mon quartier la volonté de transformer un de ces immeubles (Fig. 5.7)<sup>175</sup>, qui se trouve à quelques rues de chez moi, en un hôtel de luxe (Fig. 5.8). En marchant, je longe régulièrement cet immeuble, coincé entre le viaduc et le chemin de fer, autre vestige qui rappelle la période industrielle. Parfois, un camion de livraison obstrue ma trajectoire, me forçant à le contourner, le lieu étant utilisé à l'heure actuelle pour l'entreposage de documents<sup>176</sup>. Bien que l'édifice et les alentours puissent paraître délabrés, j'aime que cet espace ne soit pas particulièrement invitant. Parce que les anciens espaces industriels conservent une certaine part d'indétermination, ils sont en quelque sorte non figés, faisant ainsi écho pour moi à l'espace de l'art, qui est vivant. Comme cela a été mentionné plus tôt, parce que mes affiches de films sont souvent collées sur des palissades devant des terrains vagues, des lieux destinés à être transformés, des bâtiments en ruine, des futurs chantiers, j'ai commencé à porter une attention particulière à ces endroits. J'ai même commencé à y intervenir moi-même avec des projets artistiques. D'autres

---

<sup>175</sup> 1 avenue Van Horne

<sup>176</sup> « L'entreposage fait d'ailleurs partie de sa vocation originelle : l'entrepôt de Duquette, comme l'entrepôt frigorifique du Port de Montréal (1922) et bien d'autres, sert au transbordement de marchandises entre deux réseaux de transport — ici, le chemin de fer transcontinental et le réseau des rues de la ville. Ses trois monte-charge facilitent la manutention. Les murs épais protègent les marchandises des extrêmes de température tandis qu'un système sophistiqué de gicleurs à sec diminue le risque d'incendie » <http://memoire.mile-end.qc.ca/fr/entrepot-van-horne> (consulté le 17 mai 2025).

artistes, comme le collectif le Sémaphore, ont utilisé les murs de l'édifice industriel du 1 avenue Van Horne, pour attirer l'attention sur la façon dont on transforme les villes. Ils ont projeté sur les murs de la bâtisse — une autre forme d'affichage — des mots tels que « logements sociaux », « coop d'habitation », « ateliers d'artistes », « lieu de création », « plus de social, moins de luxe », « droit à la ville »<sup>177</sup> (Fig. 5.9). Le collectif d'artistes fait ainsi écho aux propositions des citoyens qui souhaiteraient davantage voir en ce lieu la mise en place de logements sociaux, d'espaces communautaires pour la population locale ou d'ateliers d'artistes que l'érection d'un hôtel-boutique. C'est ce qu'a fait ressortir une consultation publique réalisée par l'arrondissement<sup>178</sup>.

Donner à cet immeuble la fonction nouvelle d'hôtel viendrait fixer en ce lieu une fonction touristique du quartier qui s'accélère, faisant hausser le coût des loyers et la disponibilité même de ceux-ci<sup>179</sup>. Le phénomène de gentrification s'est accéléré dans le quartier<sup>180</sup>, qui devient de plus en plus inabordable, bien qu'il y ait encore une mobilisation de la communauté mile-endoise<sup>181</sup>. Des citoyens et des organismes locaux (Mémoire du Mile-End, Société d'histoire du Plateau Mont-Royal, Héritage Montréal, Mile-End ensemble) ont réagi à l'annonce du projet par l'organisation d'un Forum citoyen (Fig. 5.10), notamment, parce que cet immeuble est particulièrement emblématique du quartier et un des derniers bâtiments à Montréal, qui possède encore sur son toit un château d'eau. Non loin de là, un terrain vague a été converti il y a quelques années en un parc naturel aujourd'hui accessible à la population, suite à une mobilisation qui a empêché que celui-ci soit remplacé par une cour à camions (Fig. 5.11)<sup>182</sup>. Cette implication citoyenne des gens et des

---

<sup>177</sup> <https://lesemaphore.org/terrains> (consulté le 17 mai 2025).

<sup>178</sup> [https://portail-m4s.s3.montreal.ca/pdf/pmr\\_sondage\\_sur\\_la\\_transformation\\_de\\_lentrepot\\_van\\_home\\_-\\_rapport\\_final.pdf](https://portail-m4s.s3.montreal.ca/pdf/pmr_sondage_sur_la_transformation_de_lentrepot_van_home_-_rapport_final.pdf) (consulté le 17 mai 2025).

<sup>179</sup> Airbnb vient tout juste d'être banni pour la location touristique dans le quartier, sauf pour la période estivale.

<sup>180</sup> Sterlin, Marie, Trussart, Antoine (2022) *Gentriville. Comment des quartiers deviennent inabordables*, Montréal : VLB Éditeur.

<sup>181</sup> Celle-ci s'organise notamment sur les médias sociaux dans différents groupes, comme « Mile End ensemble » ou le « Comité des citoyens du Mile End ».

<sup>182</sup> <https://champdespossibles.org/a-propos/>

institutions est essentielle pour favoriser les aspects communautaires dans le développement des villes, créant un sens pour les gens qui habitent les différents quartiers. De la même manière, il est essentiel, dans la transformation des friches industrielles, de se rappeler que ces « lieux sont traversés de couches de temps, stratifiés par les générations qui ont foulé leur seuil » (Voyer, 2021, p. 31). On doit prendre soin de conserver cette charge historique, qui est porteuse de sens par le lien qu'elle tisse entre les générations.

### Collection d'outils et de machines

Lors de mes séjours de recherche à Besançon, j'ai eu l'occasion d'explorer les vestiges de la Rhodiacéta et de capter quelques images des lieux avant leur démolition et leur transformation (Fig. 5.12 à 5.41). En latence depuis le début des années 1980, la végétation s'est emparée du lieu, tout comme les artistes et cinéastes de la ville qui me l'ont fait découvrir. Il était surprenant de découvrir les différentes strates de temps qui s'y révélaient simultanément. Cette cohabitation de différentes époques était visible et perceptible dans les vestiges eux-mêmes, mais aussi dans la pluralité d'individus de différentes générations qui se côtoyaient en ces lieux (anciens ouvriers et jeunes artistes)<sup>183</sup>. Dans certaines pièces, on pouvait encore, au moment de ma visite, dénicher d'anciennes cartes perforées (Fig. 5.41). C'est avec Maguy Scheid, une archiviste du musée du Temps, sur le point de prendre sa retraite, et avec l'aide de Benoît Bizard, qui y a tourné un documentaire, que nous avons pu discrètement entrer sur les lieux malgré l'interdiction des autorités. Travaillant au musée d'histoire de la ville depuis 1999 (devenu musée du Temps en 2002), Maguy avait été responsable de l'organisation et de la numérisation des archives liées à différentes époques de l'usine, amassées à différents moments et qui sont demeurées pendant plusieurs années dans des caisses. En 1959, un héritier du comte de Chardonnet a fait un don privé des archives au musée d'histoire. À l'heure où elles sont entrées, il y avait eu le projet d'une exploitation de ces archives pour mettre en valeur l'apport du chercheur Chardonnet à la ville de

---

<sup>183</sup> Dans les différentes personnes qui se sont intéressées à ce lieu et par le fait même à l'histoire des ouvriers : graffeurs, anciens ouvriers habitant le quartier adjacent à l'usine, mais aussi d'autres personnes venues y habiter, artistes, cinéastes, designers graphiques de ma génération, Nicolas Mensch, Diplômé de sociologie qui a collaboré avec Christine Relange à recueillir des témoignages pour la radio communautaire Radio BIP.

Besançon par son invention. Il avait été prévu de faire une salle qui aurait reconstitué la salle du conseil d'administration, mais finalement, ça ne s'était pas fait. En parallèle, dans la foulée de la grève de la Rhodiacéta en 1967, des événements de mai 1968, et de l'occupation de l'usine Lip, entre 1971 et 1973, d'autres documents et artefacts documentaires ont été amassés.

En 1977, tandis que l'usine avait amorcé son processus de fermeture, Joëlle Mauerhan, la directrice du musée du Temps, en poste de 1976 à 2008, a été mandatée par la mairie pour récupérer des archives de Rhône-Poulenc Lyon qui, parce que le siège social de l'entreprise s'y trouvait, conservait les archives liées au site industriel Rhodiacéta<sup>184</sup>. Comme l'institution détenait déjà des archives de la période de l'usine Chardonnet, par exemple, une grande tapisserie en soie artificielle qui ornait le conseil d'administration, Joëlle Mauerhan a commencé à amasser des archives en vue de restituer l'histoire du site industriel de manière plus large, avec des artefacts documentaires liés à la Rhodiacéta, mais aussi à Lip, l'usine horlogère prise dans le même mouvement de fermeture :

J'ai fait un stage de trois mois à l'Écomusée du Creusot<sup>185</sup>. [...] Il y avait aussi tous ces musées, tous ces écomusées dans le nord de la France pour sauver la mémoire des ouvriers qui partaient et qui avaient la prétention de lutter contre la fermeture des usines, ce qui était complètement illusoire. [...] Moi, je disais, faisons de l'histoire et un musée d'histoire. [...] J'avais fait un stage à Bordeaux au musée d'Aquitaine, qui démarrait à l'époque. Le musée d'histoire de la ville à Aquitaine. [...] Donc, j'ai commencé à m'intéresser, aussi par intérêt personnel, à tout ce qu'était l'histoire industrielle. J'ai donc créé un département d'histoire industrielle. [...] En parallèle, le maire m'a convoqué, Jean Minjoz, et il m'a demandé de faire une salle sur les sociologues. Il y avait Lip — c'était l'époque de Lip aussi. Donc, j'ai commencé à

---

<sup>184</sup> Une lettre du fonds Chardonnet (1977) du musée du Temps accuse réception de 11 caisses d'archives des Soieries du grand patron de Rhône-Poulenc Lyon.

<sup>185</sup> Les Écomusées ont émergé en France à partir d'un concept élaboré par Georges Henri Rivière en 1971, afin de célébrer la mémoire collective et l'engagement de la communauté : « Un écomusée est un instrument qu'un pouvoir et une population conçoivent, fabriquent et exploitent ensemble. Ce pouvoir, avec les experts, les facilités, les ressources qu'il fournit. Cette population, selon ses aspirations, ses savoirs, ses facultés d'approche. Un miroir où cette population se regarde, pour s'y reconnaître, où elle recherche l'explication du territoire auquel elle est attachée, jointe à celle des populations qui l'ont précédée, dans la discontinuité ou la continuité des générations. Un miroir que cette population tend à ses hôtes, pour s'en faire mieux comprendre, dans le respect de son travail, de ses comportements, de son intimité. Une expression de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel. La nature l'est dans sa sauvagerie, mais telle que la société traditionnelle et la société industrielle l'ont adaptée à leur image. » Rivière, Georges Henri (1985) « Définition évolutive de l'écomusée », *Museum*, XXXVII, 4, p. 182, (original publié en 1980).

collecter un peu là-dessus. [...] Et il y avait la grève de 1967 à la Rhodia qui m'intéressait beaucoup parce que j'ai fait mes études à Dijon et la grève de 1967, on en avait entendu parler. Je la connaissais, la grève. Donc, j'avais eu envie aussi de travailler sur la Rhodia. Et c'est comme ça que j'ai commencé à m'intéresser à la Rhodia (entretien avec Joëlle Mauerhan, ancienne conservatrice du musée du Temps de Besançon, 20 mars 2018, Besançon).

À mon étonnement, en plus d'avoir amassé un bon nombre de documents et d'avoir récupéré des machines, Joëlle Mauerhan a également entrepris une ambitieuse étude ethnographique dans l'usine entre 1980 et 1981, tout juste avant la fermeture complète. À l'époque, à l'aide d'une étudiante en anthropologie, Corinne Bourlon, les chercheuses ont passé l'équivalent d'un mois dans l'usine, par des visites s'étalant sur un an. Plusieurs photos ont été captées (Fig. 5.42 à 5.46), notamment une série d'environ 200 images (Fig. 5.42) intitulée « Reconstitution d'une vision d'ensemble d'une machine Rhodia », ainsi qu'une série d'images de gestes (Fig. 5.43 à 5.45) et de machines (Fig. 5.46) :

Toutes ces photos qu'on avait faites, c'était l'idée d'arriver à retrouver ces gestes, qui m'avaient beaucoup impressionnée à la Rhodia. Vous savez, la promptitude des gestes et tout ça. Arriver à faire suffisamment de photos — on faisait des photos au moteur pour avoir un nombre de photos très rapide — pour arriver à décomposer les gestes et arriver à travailler là-dessus. C'était vraiment cette idée-là, quoi (entretien avec Joëlle Mauerhan, ancienne conservatrice du musée du Temps de Besançon, 20 mars 2018, Besançon).

J'imagine que c'est parce que les mains, symboles de la puissance d'agir des individus, ont constitué pour moi une forme de thème ou de motif récurant dans mon travail — notamment dans les projets artistiques que j'ai réalisés à partir d'images des mains de mon père — que je ne peux m'empêcher de voir, dans ces innombrables photographies de mains et d'outils, la volonté de réaffirmer et de revaloriser l'humain derrière la machine industrielle au moment précis où celle-ci est en train d'être démantelée et délocalisée. Toutes ces images étaient matérialisées sur des supports différents (des négatifs 35 mm, des négatifs grands formats, des diapositives, des tirages photographiques de différents formats). Comme s'il s'agissait de s'empresse de collectionner des traces tangibles de notre rapport aux outils et aux machines avant que ceux-ci se miniaturisent et

se dématérialisent, comme aujourd’hui le sont de plus en plus les technologies numériques, transformant « la relation de l’Homme à l’outil en une relation de l’outil à l’Homme<sup>186</sup> ». Les conditions de travail et les dispositifs technologiques utilisés aujourd’hui n’ont rien à envier à la période industrielle. D’une certaine manière, rien n’a changé, si ce n’est que les machines de par leur apparence immatérielle — rappelons-nous, les outils se sont transformés en images, elles-mêmes prenant la forme de codes binaires généralement invisibles à nos yeux — « agissent » aujourd’hui sur nous d’une manière beaucoup plus pernicieuse.

Afin de visionner les différentes images du travail collectionnées par les chercheuses du musée du Temps, d’essayer de les démêler et de comprendre les raisons ayant pu motiver un travail aussi colossal de documentation, mais aussi, de manière à éprouver la qualité matérielle de ces artefacts, j’ai utilisé une panoplie de procédés ramenant aux gestes artisanaux de la photographie. J’ai pu manipuler différents outils qui réfèrent aux procédés artisanaux de la photographie et du cinéma, en captant des images vidéo de mes gestes (Fig. 5.47 à 5.53), lors d’une résidence d’artiste au centre Daïmon, un lieu qui met à la disposition des artistes une panoplie d’outils à la fois analogiques et numériques. On pourrait voir cette intervention de ma part comme une volonté de remplir le vide creusé par la séparation entre les objets techniques et les êtres humains aujourd’hui avec le numérique.

Dans l’ouvrage *Du mode d’existence des objets techniques*, Simondon (2012 [1958]) démontre que la culture tend à ignorer dans la réalité technique une réalité humaine, que la culture s’est constituée en système de défense contre les techniques, avec l’apriori que les techniques ne contiennent pas

---

<sup>186</sup> À ce propos, la citation d’Ivan Illich nous rappelle que « ce n’est qu’en renversant la structure profonde qui règle le rapport de l’Homme à l’outil que nous pourrions nous donner des outils justes. L’outil répond à trois exigences : il est générateur d’efficacité sans dégrader l’autonomie personnelle, il ne suscite ni esclave ni maître, il élargit le rayon d’action personnel. L’Homme a besoin d’un outil avec lequel travailler, non d’un outillage qui travaille à sa place. Il a besoin d’une technologie qui tire le meilleur parti de l’énergie et de l’imagination personnelles, non d’une technologie qui l’asservisse et le programme » (Illich, Ivan (1973), cité dans Dugain, Marc (2024) *L’orgie capitaliste*, Paris : Editions Allary, p. 41).

de réalité humaine. Or, pour l'auteur, il serait nécessaire d'étendre la culture au domaine technique pour donner aux individus des moyens de penser leur existence en fonction de la réalité qui les entoure. L'opposition dressée entre la culture et la technique serait fautive et amènerait une aliénation à cause d'une méconnaissance de la machine par les individus. Le perfectionnement des machines ne signifie pas pour l'auteur qu'elles sont plus automatisées, mais au contraire, qu'elles recèlent une certaine marge d'indétermination. C'est ce qu'a exploré Corinne Bourlon, en s'efforçant de démontrer — par une collecte de « petits outils » et d'entrevues — que les mains des ouvriers et leurs facultés cognitives étaient nécessaires malgré l'automatisation des machines :

Il y a l'idée de transmission du savoir et puis au-delà du savoir, du savoir-être avec la machine. C'est ce que j'avais ressenti et que je n'ai certainement pas su rédiger parce que je n'avais pas la maturité à l'époque où je n'avais pas les références pour le faire, mais, quelle que soit cette machine, faite par le plus intelligent des ingénieurs, la main de l'homme est toujours indispensable. Ça me plaisait, enfin, je l'ai vu ça. Alors à l'époque, les filatures étaient certainement moins performantes qu'elles ne le sont aujourd'hui, je n'en sais rien, je ne suis pas retournée dans une usine de cette nature-là depuis, mais bien que la machine puisse faire avancer beaucoup de choses, au bout du compte, la qualité, l'évaluation de la qualité, ce n'est plus un « process ». C'est la connaissance du métier, l'amour du métier et le toucher du professionnel. [...] J'ai entendu beaucoup de choses de cette qualité-là quand j'étais à la Rhodia, beaucoup de jugements de valeur concernant les ingénieurs — mais ça, c'est l'éternelle différenciation qui est faite entre les cols blancs et les cols bleus —, ces ingénieurs qui n'écoutaient pas quand ils venaient régler des machines. Les ouvriers s'en plaignaient beaucoup parce qu'ils venaient régler les machines et elles ne marchaient pas aussi bien que quand elles étaient déréglées. C'est-à-dire que, quand elle était déréglée, ils savaient exactement ce qui ne fonctionnait pas. De la faire « régler », ça fonctionnait a priori mieux, mais le fil qui en sortait n'était pas aussi bien fini de leur point de vue. Ou c'était trop tendu, ou c'était trop ci, ou c'était trop ça. C'est parce que l'ingénieur n'avait pas écouté ce que l'ouvrier nommait du dysfonctionnement (entretien avec Corinne Bourlon, ancienne ethnologue du musée du Temps de Besançon, 7 avril 2018).

Tandis que la directrice du musée du Temps parcourait l'usine en présence du directeur de la filature, Corinne Bourlon prenait de son côté davantage contact avec les ouvriers. Son père étant militant CGT, elle a été acceptée par les ouvriers et a pu accéder à des archives auxquelles elle n'aurait pas pu avoir accès, si ce n'était de ce réseau de syndicalistes. Avec la confiance des ouvriers, qui lui ont partagé leur travail, elle a pu faire des entretiens, prendre des photos, collecter des documents syndicaux, mais aussi des outils pour l'élaboration de son rapport ethnographique.

À cause d'un manque de financement, elle n'a pas pu terminer cette étude, qui a été reprise par l'ethnologue Noël Barbe. Il y a en effet eu un changement de direction à l'administration de la ville, qui finançait ce projet, et le nouvel adjoint au maire de la ville, Robert Schmidt, a demandé à ce que le musée du Temps cesse d'aller à l'usine, en raison de la polémique liée à sa fermeture, et que l'institution s'occupe plutôt d'histoire de l'horlogerie. Il y a eu une déception de la part des travailleurs culturels au musée, que leurs recherches n'aient pas été restituées aux ouvriers, qu'il n'y ait pas eu d'exposition ou de diffusion quelconque en lien avec l'enquête de terrain menée par les chercheurs à l'usine.

Dans le fonds d'archives, un deuxième rapport reprend les mêmes outils, qui ont été photographiés à nouveau, cette fois-ci par Charles Bell, un artiste peintre de Besançon qui gagnait sa vie comme photographe au musée du Temps (Fig. 5.54 à 5.59). Contrairement aux images du rapport de Corinne Bourlon (Fig. 5.60 à 6.63) — où les outils sont disposés par groupes et photographiés de manière à rendre leur nature informative et ethnographique —, celles de cette nouvelle recherche sont photographiées de manière à les rendre esthétiques, avec une disposition et des ombrages plus dramatiques :

Je pense qu'on aurait dû jouer le jeu de ça, c'est-à-dire à la fois lui demander d'avoir effectivement des photos ordinaires d'inventaire et, en même temps de travailler lui, sur quelque chose qui pourrait être une esthétique de la photo d'un objet industriel aujourd'hui (entretien avec Noël Barbe, ancien ethnologue du musée du Temps de Besançon, 27 mars 2018, Besançon).

Ces photos ont été prises autour de 1986, lorsqu'un financement a finalement été rendu disponible par le ministère de la Culture, disposant alors de budgets pour des recherches autour du patrimoine ethnologique et de la question des savoir-faire. Elles ont par ailleurs servi à Noël Barbe, l'ethnologue qui a été mandaté pour le projet, lors d'entretiens qu'il a mené avec des anciens ouvriers de l'usine pour comprendre les usages de ces outils.

Durant mes recherches au musée, j'ai moi-même photographié à nouveau ces outils, en couleur cette fois-ci, avec des étiquettes de leur cote d'entrée dans les collections du musée du Temps pour

leur entrée dans les collections (Fig. 5.64 à 5,68). Les différents objets, tout comme les photographies et les documents des différents fonds, étaient en cours d'être inventoriés lorsque j'ai fait une première résidence de recherche au musée du Temps (Fig. 5.69 à 5,71). J'ai ainsi pu découvrir les différents artefacts documentaires, disposés en vrac sur de grandes tables, et échanger avec les travailleurs du musée qui étaient chargés de les organiser pour les chercheurs futurs.

Camille Grandmaison, une stagiaire en histoire industrielle chargée de les inventorier, m'a expliqué la difficulté qu'elle a eue pour la création des notices (Fig. 5.72) de ces objets créés à l'aide du logiciel Acimuséo, une version informatisée du registre d'inventaire, puisque les différents champs à remplir (numéro d'inventaire, photo, dimensions, matière, fabrication, auteur, année, etc.) sont davantage conçus pour les beaux-arts. Dans ce cas-ci, ces informations ont ensuite été versées sur un portail national, la base de données Joconde, qui répertorie plusieurs collections de musées en France et sur laquelle il y a très peu d'outils inventoriés. On peut maintenant y retrouver les photographies que j'ai prises de ces outils, inclusion que je considère en soi comme une intervention conceptuelle, une réflexion sur le passage des savoir-faire à l'émergence du spectacle, telle qu'évoquée plus tôt en lien avec la pensée d'Allan Sekula et de Roland Barthes. Ces outils semblent en effet suivre un parcours faisant d'eux des objets témoignant de leurs savoir-faire pour les ouvriers, à une représentation servant à démontrer la connaissance sensible de l'humain face à la machine pour une ethnologue, à une iconographie autonome d'objets esthétiques pour un artiste peintre.

Il y a un aspect paradoxal à retrouver des outils industriels dans les collections d'un musée, tout comme il est contradictoire de vouloir « sauver » la mémoire des ouvriers, au moment même où ceux-ci luttent encore pour préserver leur travail et empêcher la fermeture de leur usine. Il est compréhensible que ceux-ci ne veuillent pas être « relégués au musée ». D'autant plus qu'avec l'implication de certains ouvriers avec le CCPPO, certains individus, méfiants des intentions de l'institution et au fait de la politisation des enjeux, ont voulu conserver un certain contrôle de la mémoire ouvrière. Ceux-ci, fiers de leur travail, ont également voulu s'impliquer dans la mémoire de leur usine en train de fermer en ne parlant pas seulement de leurs luttes, mais aussi de leur amour

du travail bien fait et de leur franche camaraderie entre collègues de travail. On retrouve dans les archives colligées par Georges Maurivard — celles qu’il m’a remises sur une clé USB — des photographies où les ouvriers posent, tout souriants, à côté des machines, fiers de leur travail (Fig. 5.73). Ces photographies, qui ont aussi été colligées dans un album souvenir sous forme de diaporama-vidéo<sup>187</sup> par un ancien ouvrier, Henri Masson, n’ont plus rien à voir avec les images promotionnelles de l’usine qu’on a pu voir. Ici transparaissent la solidarité et la camaraderie entre les travailleurs.

La résistance à ce projet du musée du Temps, venant à la fois des ouvriers et des autorités de la ville, s’explique d’autant plus par le fait qu’au début des années 1980, les travailleurs militaient encore activement afin d’empêcher la fermeture de leur usine. Par exemple, certaines photographies (Fig. 5.74) donnent à voir des photos des machines — images qui ont été récupérées par Corinne Bourlon dans le cadre de ses recherches — qui ont servi à tenter de convaincre la direction et les autorités de la ville de la viabilité de l’entreprise et ainsi à éviter la fermeture. Annie Verdi était d’ailleurs en possession, au moment où je l’ai rencontrée, d’une brochure qui avait été élaborée par les ouvriers (Fig. 5.75 à 5.77). Celle-ci reprenait la maquette d’une brochure promotionnelle de l’usine afin, dans ce cas-ci, de valoriser auprès de la population bisontine son importance : « En 1978, au moment où on a commencé à annoncer la fermeture de l’usine, on s’est polarisé sur la défense de l’emploi à Besançon » (entretien avec Annie Verdi, ancienne ouvrière de la Rhodiacéta, 29 mars 2018). En effet, dans *l’Est républicain* du 15 novembre 1978, on peut lire : « Trois mille badges, cinq cents dossiers, douze cents affiches (trois modèles) la CGT lance une vaste campagne sur le thème : “Sauvons la Rhodia” » (Fig. 5.78 à 5.79). Jusqu’à la fermeture complète en 1982, différentes actions ont été mises en œuvre par les travailleurs et les syndicats pour empêcher la fermeture complète de l’usine ou encore pour entrevoir des reconversions possibles de l’usine (Fig. 5.80 à 5.82) : « une opération “portes ouvertes”, visant à montrer aux Bisontins la qualité de leur outil de travail et surtout la possibilité qui existe, selon eux, de la

---

<sup>187</sup> Masson, Henri, *La filature par Henri Masson à partir de ses photos*, vidéo.

rentabiliser » (*Est Républicain*, 28 juin 1981); « La CGT propose une solution viable : le fil industriel synthétique : “ Notre usine est viable et mettre à la ferraille un nombre important de milliards de francs de matériel en bon état de marche serait un crime et un non-sens économique ” (*Le pays de Franche-Comté*, 2 octobre 1982); « Après les fibres synthétiques, des bandes vidéo » (*Le pays de Franche-Comté*, 5 sept 1982).

Étonnamment, certains ouvriers qui luttèrent pour empêcher la fermeture de l’usine, non seulement réussirent à demeurer à l’emploi de Rhône-Poulenc<sup>188</sup> jusqu’au moment de leur retraite, mais certains d’entre eux seront par ailleurs reconvertis en archivistes (Fig. 5.83). Un bâtiment adjacent à l’usine — depuis une fenêtre de l’édifice, on pouvait apercevoir les Soiries Chardonnet (Fig. 5.84) — conserve encore les archives historiques de Rhône-Poulenc, bien que ces archives soient aujourd’hui sous la possession du groupe Solvay, une multinationale belge de produits chimiques qui, par le biais de rachats successifs, s’est retrouvée avec ces archives. Devant l’ampleur des documents qui se trouvaient dans ce lieu (Fig. 5.85) — où j’ai eu l’occasion de pénétrer avec le responsable des archives municipales<sup>189</sup> et Camille Grandmaison du musée du Temps —, on ne peut s’empêcher d’être pris du même vertige qu’un visiteur à la bibliothèque de Babel.

### An-archive

La collecte dans l’usine Rhodiacéta était peut-être paradoxale au moment où elle a été réalisée, mais elle s’avère aujourd’hui génératrice de sens. Dans l’ouvrage *Mal d’archive*, Jacques Derrida analyse le concept d’archive à partir de la pulsion de mort freudienne :

---

<sup>188</sup> Samedi 31 décembre 1982 à midi : arrêt de l’étirage Nylon, dernière activité maintenue dans l’usine R.P.T. des Prés-de-Vaux. Le reclassement des 2072 salariés du site s’effectue de la sorte : 619 personnes bénéficient de cessation anticipée d’activité; 396 sont mutées dans d’autres unités du groupe; 488 ouvriers se reconvertissent seuls avec indemnités de départ et indemnité de licenciement; 349 se reconvertissent grâce aux créations d’emploi collectives dans les 12 entreprises ou unités générées par SOPRAN; 51 décès ou classements d’invalidité depuis 1977; Une vingtaine de cas spéciaux maintenus dans les locaux; 140 personnes encore à reclasser (Denes, Jean-Louis. « Fermeture des Prés-de-Vaux : la deuxième mort du textile », *Est Républicain*, 30 décembre 1982).

<sup>189</sup> Cette bâtisse abrite également un local dans lequel sont conservés des documents des archives municipales, notamment des plans des Soiries Chardonnet et de l’usine Rhodiacéta.

La mémoire concrète (l'anamnèse) est effacée et remplacée par un dispositif documentaire, un monument, un aide-mémoire (supplément) qui se stabilise en archive, en consignation, en idéal ou en signification. À l'intériorité se substitue un lieu extérieur, un lieu de reproduction ou de réimpression. En même temps qu'elle conserve, l'archive détruit. L'accumulation de documents sur un support externe ruine la mémoire ; elle brûle l'archive même qu'elle constitue. La mise en ordre monumentale implique qu'à même ce monument, il y ait destruction. Ce n'est pas un oubli a posteriori, mais a priori, en son cœur même. L'archive est aussi *an-archive*<sup>190</sup>.

Dans le cas des archives de Besançon liées au site industriel, la grande quantité de documents et d'artefacts était demeurée durant plusieurs années dans des caisses. Entre le moment de leur collecte — qui s'est déroulée entre la fin des années 1950 et le début des années 1980 —, et l'année 2007, où des demandes ont commencé à être adressées au musée du Temps, il n'y a pas vraiment eu de travail fait à partir de ces archives ni d'exploitation de celles-ci pour des expositions ou des publications. Derrida (1995, p. 13) rappelle que l'archive nécessite un lieu extérieur qui assure la possibilité de mémorisation : « c'est ainsi dans cette *domiciliation*, dans cette assignation à demeure, que les archives ont lieu. La demeure, ce lieu où elles restent à demeure, marque ce passage institutionnel du privé au public. » Est-ce qu'on pourrait rediriger cette « domiciliation », cet « avoir lieu » de manière performative, en repensant le « site de l'histoire » dans le rituel de la répétition — que ce soit dans l'acte de la lecture, de l'écriture, de la transmission orale, filiale ou dans les répétitions conscientes et inconscientes des individus entre eux — restituant le site de la connaissance dans la transmission de personnes à personnes ?

C'est ce que j'ai pu faire comme expérience tout le long de mon enquête de terrain à Besançon, tandis que le sens derrière les archives se laissait se découvrir lentement au fil des rencontres, offrant un contraste avec la vitesse de circulation de l'information numérique actuelle. Je me souviens avoir eu l'impression durant mes séjours à Besançon d'avoir été transportée dans le temps. Mon processus de recherche a en effet impliqué beaucoup de rencontres, ce qui parfois devenait frustrant parce que ce processus me semblait peu productif. Pourtant, cette lenteur m'a amené à

---

<sup>190</sup> Index des termes de l'œuvre de Jacques Derrida en ligne : <http://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1101131134.html> (consulté le 7 déc. 2015).

réfléchir à ce que pouvait représenter une mémoire articulée non pas seulement afin de fixer le passé de manière rigide, mais afin de le mettre en relation avec le présent. Pour Simondon (2012 [1958], p. 170), la mémoire humaine se distingue de celle de la machine, parce qu'elle procède à partir de l'expérience. La sensibilité humaine sert en quelque sorte de moyen, de code, lui permettant d'interpréter et de fixer de nouvelles acquisitions, limitant ainsi la quantité possible d'information emmagasinée. Si la machine peut, pour sa part, emmagasiner une quantité faramineuse d'informations, le contenu qu'elle conserve et la forme du codage qui lui permet de l'emmagasiner restent séparés. Chez le vivant, le contenu devient codage au même titre que les données, alors que, dans la machine, le codage et le contenu restent séparés. Il y a une plasticité de la forme d'enregistrement chez l'humain, tandis que, pour la machine, il y a une plasticité du support, mais ce qui est enregistré demeure rigide. C'est cette particularité, le sens que l'on tire de l'expérience et de la sensibilité humaines, à mon avis, qu'il faut sauvegarder en résistant aux facilités auxquelles nous convient les technologies aujourd'hui, des outils utiles et nécessaires, mais qui menacent d'éteindre nos voix, nos gestes et nos mémoires.

Personnellement, la lente expérience de la manipulation des différents artefacts — la prise de connaissance dossier par dossier, des différents documents, images et objets, mais aussi la rencontre de diverses personnes en lien avec ces artefacts, afin de comprendre leur origine et leur signification — a eu pour effet de m'inciter à une projection dans le contexte actuel de divers enjeux liés au travail du passé, mais réactualisés ceux-ci à partir de ma propre expérience de travailleuse culturelle. C'est peut-être ce que Derrida nomme « ce performatif à venir dont l'archive n'a plus aucun rapport avec l'enregistrement de ce qui est, de la présence de ce qui est ou aura été *actuellement* présent<sup>191</sup>. » C'est aussi ce que semblent avoir envisagé la municipalité de Besançon, les anciens ouvriers, ainsi que les artistes et travailleurs culturels qui se sont intéressés aux vestiges et au passé industriel de la ville, qu'« autant et plus qu'une chose du passé avant elle, l'archive devrait mettre en cause la venue de l'avenir » (Derrida, 2008, 1995, p. 56). Les archives sont habituellement consultées selon certains protocoles, eux-mêmes liés aux impératifs des disciplines

---

<sup>191</sup> Derrida, Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 115

de muséologie et d'archivage, de conservation, de collection, de classement. En instaurant un protocole de consultation et de dissémination des documents, l'archive devient non seulement « conservatrice », mais aussi « institutrice »<sup>192</sup> de son rapport à l'avenir. Toutefois, à Besançon, l'initiative de la communauté est venue en quelque sorte prendre de court cette institution avec son propre protocole.

### Lieux de convergence

En 2015, au moment où je commençais mon doctorat et où je me rendais pour la première fois à Besançon afin d'investiguer davantage au sujet des événements politico-cinématographiques des groupes Medvedkine, la ville venait tout juste de s'approprier le terrain de l'ancienne usine et d'amorcer une réflexion sur la transformation des lieux. Ainsi, des demandes ont commencé à être adressées au musée du Temps pour l'obtention des différents plans de lieu, mais aussi pour amorcer une réflexion sur sa valeur patrimoniale. En même temps, des demandes d'artistes ont aussi émergé, par exemple de Marc Perroud et de Benoît Bizard, qui s'étaient engagées dans la réalisation d'un documentaire<sup>193</sup> sur la friche industrielle et sur l'histoire des grèves menées par les ouvriers. D'abord soutenus par la municipalité, ces réalisateurs ont commencé à rencontrer de la résistance de la part des autorités quant à l'accès aux vestiges industriels leur permettant d'achever leur documentaire. Leur curiosité pour l'histoire ouvrière avait commencé à germer en 2012 au moment du décès de Chris Marker. En reparcourant son œuvre, notamment en visionnant le film *À bientôt, j'espère*, Marc Perroud s'est souvenu de la Rhodiacéta et a commencé à aller sur le site de la friche industrielle, à y fouiner, à documenter les lieux et à rencontrer les anciens ouvriers.

De leur côté, les ouvriers, et en particulier Georges Maurivard, ont aussi fait appel au musée du Temps pour emprunter des objets des collections — les petits outils donnés au début des

---

<sup>192</sup> Ibid., p. 20.

<sup>193</sup> Perroud, Marc (réalisateur), Bizard, Benoît (image), Garing, Dominique (producteur), (2016) *Tant que les murs tiennent* [film], France : Vie des hautes production.

années 1980, qui étaient demeurés dans des caisses — dans le but d’organiser en 2007 une exposition pour marquer le 40<sup>e</sup> anniversaire de la grève et de l’occupation de l’usine (Fig. 5.86)<sup>194</sup> :

Ce qui les intéressait, c’était qu’on ressorte les objets qu’on avait [les petits outils], et donc, eux, ils avaient envie de parler de leur travail. Et c’était vraiment les objets qui les intéressaient et le musée en a récupéré de nouveaux [à ce moment-là] (entretien avec Maguy Scheid, ancienne archiviste au musée du Temps, 31 mars 2018, Besançon).

La sortie du coffret des films des groupes Medvedkine<sup>195</sup>, en 2006, est probablement en partie responsable, ou du moins en lien avec un soudain regain d’intérêt des ouvriers pour l’histoire de l’usine, leur histoire. Il est certainement flatteur que le projecteur se soit braqué sur eux, permettant par le fait même un legs de leur héritage à la nouvelle génération. J’ai d’ailleurs été étonnée, lors de ma première rencontre avec Georges Maurivard, de sa promptitude à me partager tout un lot d’images du travail liées à la Rhodiacéta, et ce, sur une clé USB. Il avait d’ailleurs plusieurs dispositifs de stockage numérique prêts à l’emploi dans leur emballage — pour les curieux de passage, comme moi, dont je n’étais visiblement pas la première —, afin de partager une innombrable quantité d’images liées à l’usine, certes, mais aussi de type très varié (images de militantisme, images corporatives, images ethnographiques, images publicitaires, etc.). En fait, Maurivard avait, dans les débuts de la numérisation, eu l’idée de numériser toutes les photos qui existaient en lien avec l’usine :

Il savait qu’il y en avait au musée, il y en avait au CCPPO, il y en avait un peu partout, donc il a essayé de ratisser tout ça, des étudiantes ont travaillé pendant un été à numériser ces photos. C’est ça peut-être que tu as eu l’occasion, qu’il a eu l’occasion de te montrer ou te donner. [...] C’était une grande entreprise, il y avait un peu de budget et il y avait les étudiants, mais voilà, une numérisation, ça doit être hyper rigoureux pour être bien mené et pour que ce soit exploitable. [...] C’était aussi un peu le début du processus de numérisation. Moi, je n’ai jamais eu vent des résultats de cette numérisation, mais, justement, nous, en tant que musée, on ne les avait pas

---

<sup>194</sup> *La Rhodia. Vie et mort d’une usine* (2007) Exposition sous la responsabilité de Georges Maurivard, Espace culturel le Gymnase, Besançon.

<sup>195</sup> Le coffret DVD des films a été publié par les Éditions Montparnasse et ISKRA (Image, Son, Kinescope et Réalisation audiovisuelle, « étincelle en russe ») à l’origine SLON (Service de Lancement des œuvres nouvelles, « éléphant en russe »), une société indépendante de production fondée dans les années soixante afin de produire *Loin du Vietnam* et *À bientôt, j’espère*, deux œuvres collectives de Chris Marker.

communiqués, ce qu'on avait en réserve, les collections, on ne les avait pas communiqués, parce que, justement, on n'avait pas cette garantie d'un travail rigoureux de qualité « musée ». Et puis, on n'avait pas le temps de faire le travail pour garantir la qualité musée qu'on aurait souhaité avoir. [...] Comme il y avait ces demandes [en lien avec les usines du site des Prés de Vaux] et que le travail [des étudiantes étaient en fin de course, j'ai proposé qu'elles [répertorient] tout ce fonds photo qui était dans des caisses en vracs et qui n'était pas répertorié, donc [tout ce qui a été] ramassé par Corinne Bourlon et Joëlle Mauerhan dans les années 1980. [...] Et c'est comme ça que nous, l'équipe à l'époque du musée, on a su ce qu'il y avait véritablement dedans, parce qu'il n'y avait pas eu d'inventaire véritablement. [...] Donc, quand Marc Perroud est venu, on a pu lui montrer un petit peu ce qui était là et il s'est surtout intéressé aux aspects Chardonnnet, c'est-à-dire aux origines. C'est un petit peu ce qu'il a exploité dans son film [...] Les étudiantes n'avaient pas fait du tout le travail de numérisation, donc lui, ce qui l'intéressait, c'était d'avoir des supports numériques, donc il a numérisé pas mal de choses pour lui-même. Il nous a ensuite cédé ses numérisations, lui et Benoît Bizard, parce qu'il a fait un très gros travail aussi (entretien avec Maguy Scheid, ancienne archiviste au musée du Temps, 31 mars 2018, Besançon).

Similairement, je me suis aussi investie dans la numérisation d'artefacts documentaires, des bandes vidéo en demi-pouce, qui font aussi partie du lot d'archives. Au moment de ma résidence de recherche au musée du Temps, personne qui y travaillait ne pouvait en identifier le contenu. Connaissant l'existence de Vidéographe à Montréal, j'ai pensé pouvoir y trouver les machines nécessaires à la numérisation. Par manque de moyens et parce que d'autres travailleurs culturels s'étaient également investis avant moi dans ce même processus, la documentaliste me les a confiés. C'est finalement au centre d'artiste VTape, à Toronto, que j'ai pu trouver les outils nécessaires pour réussir à identifier partiellement le contenu de celles-ci, sans toutefois pouvoir les numériser à cause de l'incompatibilité entre le format Pal (européen) du média et le format nord-américain de la machine disponible pour en faire la lecture. Ce centre d'artistes conserve tout un pan de l'histoire d'art vidéo canadien<sup>196</sup> (Fig. 5.87). Dans un objectif de conservation et de diffusion des œuvres, Kim Tomczak, artiste et fondateur du centre, bricole artisanalement lui-même certaines machines (Fig. 5.87 à 5.89). Par exemple, avant de pouvoir faire la lecture et numériser les bandes vidéo, celles-ci doivent être nettoyées pour enlever la matière qui s'est chargée sur le ruban

---

<sup>196</sup> <https://vtape.org> (consulté le 21 mai 2025).

magnétique. Je n'ai pas pu m'empêcher de sourire à ce constat, où la présence humaine derrière la machine est rappelée par la matérialité du support, lequel permet de conserver des traces d'activité humaine (de la peau, des empreintes, des cheveux, de la fumée de cigarette, etc.)<sup>197</sup>. Le contenu des bandes vidéos réitère ce postulat, tandis que l'on peut y voir les mains et les gestes des ouvriers s'affairant à leur travail avec les machines dans l'usine Rhodiacéta.

Le tournage d'une vidéo dans l'usine avait été mandaté par la directrice du musée du Temps (Fig. 5.90), Odile Chopard, qui avait une formation en réalisation audiovisuelle et qui avait été engagée en 1977 par le CRI (Centre de recherche et d'Information)<sup>198</sup>, un centre culturel de la ville, pour développer le volet audiovisuel. Elle venait à ce moment de recevoir un nouveau matériel d'enregistrement :

À l'époque, c'était du demi-pouce, c'était ce qu'on appelait de la vidéo légère — c'était vachement lourd —, il fallait porter des trucs et c'était affreusement lourd. C'était du demi-pouce à bande noir et blanc. Joëlle, qui travaillait au musée du Temps, qui avait eu vent de cette petite cellule audiovisuelle, est venue me voir, je crois que c'est le premier boulot qu'on a fait ensemble — après il y a eu d'autres boulots — pour me dire, écoute, la Rhodia va fermer, il faut qu'on aille prendre des images là-bas (entretien avec Odile Chopard, atelier de l'audiovisuel de la citadelle, 21 mars 2018, Besançon).

À cette époque, diverses expérimentations ont eu lieu pour tenter de donner, à partir de la facilité d'accès permise par les nouveaux outils audiovisuels, une voix aux individus, par exemple chez Vidéographe au Québec :

Ah, alors ça, c'était mon rêve. C'était le projet que j'avais développé [de faire du CRI] un centre de ressources audiovisuelles, mon souci étant, à l'époque de la naissance de l'audiovisuel, de faire en sorte que les gens s'approprient cet outil pour en faire un outil de parole. Je rêvais à la télévision par câble comme outil de démocratisation de la vie locale, c'est ailleurs pour ça que j'avais fait ce métier, parce que j'avais vu qu'il y avait des réseaux de télévision par câble ailleurs en Italie, au Québec, etc. Et c'est ça qui a fait que j'ai quitté la philo pour m'orienter vers la réalisation audiovisuelle. [...] Et puis

---

<sup>197</sup> Cette « persistance du vivant » me fait penser à l'origine du mot « bug » en informatique, qui renvoie à l'introduction d'un papillon de nuit dans l'un des premiers calculateurs.

<sup>198</sup> Un centre de documentation qui organisait des expositions, qui, par la suite, a eu toute une section art contemporain.

la mairie de Besançon n'a pas suivi, elle n'a pas accroché. C'est dommage. Donc après, il n'y a pas eu ce centre de ressources audiovisuelles, mais la philosophie de l'atelier que j'essayais de porter, c'était toujours d'essayer de faire que ce soit la parole des gens eux-mêmes qui soit projetée par cet outil. Donc, la plupart des films documentaires que j'ai faits, ce sont des films où ce sont des gens qui parlent, eux. On ne parle pas à leur place. Puisqu'on a l'outil pour qu'ils parlent, qu'ils soient entendus, qu'on mette en valeur leur parole à eux (entretien avec Odile Chopard, atelier de l'audiovisuel de la citadelle, 21 mars 2018, Besançon).

On peut toutefois s'interroger à savoir si l'accès aux outils audiovisuels favorise réellement la démocratisation de l'espace de parole. Comme nous avons vu précédemment avec les groupes Medvedkine, il semblerait que ce soit davantage la notion de rencontre qui ait favorisé un développement permettant aux individus une participation active et citoyenne que les outils ont mis à leur disposition.

Il y a quelques années, alors que j'étais en résidence au centre de production audiovisuelle Daïmôn, à Gatineau, j'ai été frappée par la présence d'une quantité d'outils de la vidéo et de l'audio emballés sommairement dans des sacs à ordures et entreposés au sous-sol de l'édifice, baptisé « La Filature » (Fig. 5.91). Ce bâtiment (Fig. 5.92) — une autre bâtisse anciennement de vocation industrielle qui s'est convertie en lieu de production artistique — héberge les centres d'artistes Axénéo<sup>7</sup> et Daïmôn depuis les années 1980 et tire son nom de l'ancienne manufacture de cardage et de lainage George E. Hanson. Cet encombrement d'outils de la vidéo rendus obsolètes contraste avec les outils numériques actuels, qui se sont dématérialisés. Ceux-ci peuvent désormais être regroupés dans un seul ordinateur et sont reliés à des serveurs informatiques distants par l'intermédiaire de réseaux (*clouds*). Cette transformation favorise certainement une plus grande accessibilité des outils de travail, mais on peut aussi s'interroger sur les désavantages d'une telle métamorphose, comme l'isolement professionnel et social, l'hyperconnectivité et le non-respect de la vie privée. Auparavant, la lourdeur et le coût important des outils de la vidéo nécessitaient une mise en commun des ressources et l'occupation d'un lieu partagé, ce qui favorisait le développement de communautés, de lieux de rassemblement et d'échanges. Les espaces de *coworking* et les cafés, même s'ils permettent momentanément de briser l'isolement des nouveaux travailleurs,

demeurent des lieux de croisement, mais non de convergence ; des lieux qu'on traverse individuellement, mais que nous occupons rarement collectivement.

## CONCLUSION

*Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être humain a besoin d'avoir de multiples racines. [...] Les échanges d'influences entre milieux très différents ne sont pas moins indispensables que l'enracinement dans l'entourage naturel. Mais un milieu déterminé doit recevoir une influence extérieure non pas comme un apport, mais comme un stimulant qui rende sa vie propre plus intense<sup>199</sup>.*

Simone Weil

En 2023, une nouvelle mobilisation syndicale et populaire éclate en France. Cette fois-ci, c'est la réforme des retraites promulguée par Emmanuel Macron, voulant repousser l'âge légal du départ à la retraite, qui suscite la colère. Cet allongement de la durée de travail pèse lourd, notamment pour les femmes et les salariés aux métiers pénibles, sur qui le gouvernement cherche à faire porter une responsabilité qui lui incombe, soit de répondre à la dégradation financière des caisses de retraite et au vieillissement de la population. Les Françaises et Français mobilisés sur la question ont raison de s'insurger et de chercher à défendre ce que l'être humain possède de plus précieux, justement parce qu'il est éphémère : le temps.

En effet, Rolande Pinard défend l'idée selon laquelle seule la réappropriation du temps, plus particulièrement si celle-ci est redirigée pour agir collectivement, peut être envisagée « comme moyen d'émancipation [des individus], comme manifestation de leurs capacités subjectives et intersubjectives d'agir dans la société » (Pinard, 2018, p. 345). De la sorte, une réappropriation de la culture et des arts par les individus (des histoires, des récits, des imaginaires collectifs), un « acte par lequel ceux et celles qui ne sont pas comptés se “manifesteraient” [deviendraient] visibles »

---

<sup>199</sup> Weil, Simone (2023) *L'enracinement*, Genillé: Les Éditions L'alchimiste, p. 50 (original publié en 1949).

(Pinard, 2018, p. 354), permettrait non seulement à ceux-ci de s'émanciper, mais aussi de « développer des actions communes avec différents groupes de la société, pour y apparaître » (Pinard, 2018, p. 354). Comme nous avons vu, depuis la Révolution industrielle, avec la perte des savoir-faire et de la citoyenneté — c'est-à-dire le fait d'être responsable, d'avoir un rôle actif et de bénéficier d'une visibilité dans la société —, l'action collective visant à se les réapproprier s'est déplacée du domicile (de la communauté), vers le grand atelier, vers les métiers, pour mener à une dépossession progressive de ce potentiel de révolte par l'entreprise, de sorte que d'autres luttes sont nécessaires, sur d'autres bases que le travail (Pinard, 2018, p. 89).

Pour ma part, j'ai envisagé l'art et la culture en tant que nouvelles bases pour « retrouver cette citoyenneté ». C'est en effet la manière selon laquelle j'envisage ma pratique d'artiste et de chercheuse, comme une forme de réappropriation de mon temps, que je redirige vers des activités me permettant de ressentir, de réfléchir et de m'affirmer. Ce temps est en quelque sorte « non productif », puisque le travail que j'y investis exige de longues heures passées à lire, à noter à la main et à articuler ensemble des idées. Non seulement je me réapproprie le temps, mais aussi les outils de travail par lesquels je subviens à mes besoins et à ceux de ma famille. Je détourne ceux-ci non pas vers la production d'affiches de films, mais vers la réalisation d'interventions artistiques par lesquelles je m'émancipe et prends part à la société de même qu'à sa transformation. Lorsque j'ai entamé des études supérieures en arts visuels et médiatiques, une dizaine d'années après avoir terminé mes études en design graphique, j'étais intéressée par les techniques plus traditionnelles, comme la peinture et le dessin. Rapidement, un autre médium s'est imposé à moi, qui était à même de me permettre de porter une réflexion sur la société dans laquelle j'évolue. Un média plus près de moi au quotidien qui allait aussi me permettre d'engager un dialogue direct avec cette société : l'affiche.

## S'afficher dans la rue

Omniprésente dans les grèves et les occupations des travailleurs, l'affiche a été — et est encore aujourd'hui, malgré le développement des technologies numériques — largement utilisée dans les divers mouvements sociaux. C'est un moyen d'action qui, nécessitant peu de moyens et pouvant être diffusé directement dans la rue, permet de projeter la voix des individus et de leur donner une visibilité dans la société. L'affiche m'a particulièrement intéressée parce qu'elle est un média à mi-chemin entre le politique, le commerce et l'art par ses fonctions liées à la fois à l'activisme, aux mécanismes publicitaires et à l'art conceptuel<sup>200</sup>. D'autant plus qu'avant de devenir un support privilégié pour l'image publicitaire avec le développement de l'imprimerie, l'affiche était un support destiné à être lu dans un espace collectif et conçu comme moyen d'activer le débat et l'action politique. Les premières affiches avaient en effet un caractère informatif et elles étaient principalement constituées de texte, faisant écho au criage qui prévalait comme mode de diffusion jusqu'en 1536, lorsque François 1<sup>er</sup> décida de faire annoncer les décrets officiels par voie d'affiche (Christin, 1995, p. 278)<sup>201</sup>. Cette parenté des prises de parole orale et graphique est bien visible par le fait que « l'affiche, comme le discours oratoire, veut elle aussi être efficace et entraîner l'adhésion » (Christin, 1995, p. 283).

L'affiche offrait la possibilité d'une diffusion plus massive, mais permettait aussi, par le fait même, les interventions directes de la part des citoyens :

Sous l'Ancien Régime en France, l'affiche imprimée joue un rôle majeur dans la mobilisation des populations, particulièrement en temps de crise politique, qu'il s'agisse d'avis officiels (déclarations de guerre, réquisitions, mesures d'urgence diverses), ou de placards émanant de ceux qui entrent en sédition contre l'ordre établi envahissent les murs de Paris. Les premiers « journaux affiches » et les placards de citoyens tenant à intervenir dans la vie publique, parfois au péril de leur vie. [Par exemple,] Olympe de Gouges met en acte [en 1793] un engagement politique extrême

---

<sup>200</sup> On peut penser par exemple aux œuvres de Barbara Kruger qui, au moyen d'une interrogation du rapport entre le texte et l'image, interrogent l'idéologie véhiculée dans les mécanismes populaires, ou encore, aux affiches *Truisms* (1978-1987) de Jenny Holzer, qui font usage du texte pour porter une réflexion sur la société contemporaine.

<sup>201</sup> Le droit d'affichage sera réservé à l'usage unique de l'État à partir de 1653, sauf pour les imprimeurs et les libraires auquel il était permis d'annoncer librement leurs productions (Christin, 1995, p. 278).

qui s'exprime par l'affiche : c'est pour ses écrits placardés sur les murs de Paris qu'elle est condamnée à mort. Son destin montre, de façon exemplaire, comment au moment où se pose de façon aiguë la question de la démocratie, c'est par l'affiche — devenue un instrument politique majeur — que les individus, autant que les institutions, prennent la parole dans la rue<sup>202</sup>.

Cette même vocation démocratique liée à l'affiche se retrouve dans d'autres exemples, comme en Chine, avec le « dazibao », un journal faisant usage de grands caractères pour attirer les regards dans la rue<sup>203</sup>. Placardées dans la ville, ces affiches étaient rédigées à la main ou imprimées par les citoyens pour traiter de sujets politiques ou sociaux, tandis que le peuple se rassemblait autour de celles-ci pour les commenter.

L'affiche au sens moderne, telle que nous la connaissons aujourd'hui, combinant un texte de plus en plus bref à une image<sup>204</sup>, s'est développée avec l'imprimerie et les moyens de communication de masse, pour répondre aux impératifs commerciaux liés à l'industrialisation<sup>205</sup>. L'affiche a évidemment évolué et, bien que celle-ci ait gardé son caractère d'expression mixte entre le texte et l'image, il semblerait que le pouvoir attractif de l'image tende à supplanter aujourd'hui les fonctions discursives de l'affiche, au détriment de la lisibilité même. De manière à réfléchir à cette transformation et à la subvertir, j'ai commencé à envisager d'utiliser davantage le texte que l'image dans mes interventions artistiques.

---

<sup>202</sup> <http://www.lacontemporaine.fr/laffiche-en-temps-de-crise--outil-daffirmation-de-la-democratie/le-temps-des-revolutions/1789-1793--olympede-gouges> (consulté le 3 juillet 2025).

<sup>203</sup> Zaccaria, Diego (2008) *L'affiche, paroles publiques*, Paris : Les éditions Textuel.

<sup>204</sup> Selon Ernest Maindron (1886), les plus anciennes affiches illustrées seraient : une affiche religieuse (1602), une affiche de comédiens (1630) ainsi qu'une publicité de parapluies (1715), la dernière étant la plus ancienne affiche commerciale (Christin, 1995, p. 278).

<sup>205</sup> Le panneau d'affichage publicitaire géant (billboard), réfère quant à lui au développement de l'industrie cinématographique, reprenant l'écran de cinéma, autant par sa taille monumentale que par son format horizontal.

## De l'affiche à l'essai

Comme je l'ai évoqué dans le premier chapitre de cette thèse, je me réapproprie les outils médiatiques que j'utilise dans mon travail d'affichiste de cinéma et j'interviens dans les espaces d'affichage dans ma pratique artistique. Je l'ai d'abord fait en réalisant des interventions artistiques avec mon père, ce qui m'a amené à réfléchir à divers enjeux liés à la fois au domaine artistique et au domaine du travail : la division du travail, l'importance des savoir-faire, la manière dont interviennent les jugements esthétiques, le partage de l'autorité du discours, etc. Cette collaboration avec mon père m'a permis de faire se rencontrer (et réconcilier) deux mondes auxquels je suis liée : les milieux intellectuels et culturels que j'ai intégrés en ayant accès à une éducation supérieure, ainsi que le milieu social « ouvrier » d'où je viens. Bien que ces projets aient eu pour moi un potentiel créatif et réflexif tant sur le plan intime que dans leur déploiement anonyme dans la rue, j'ai commencé à interroger leur potentiel subversif et politique, tandis que je commençais à diffuser mon travail à l'intérieur des institutions culturelles.

De la sorte, mon travail s'est peu à peu déplacé d'un travail avec l'image, à un travail avec les mots, jusqu'au présent projet doctoral, où la rédaction d'une thèse m'a semblé une manière plus aboutie de poursuivre ma réflexion sur la transformation du travail en lien avec le développement des outils médiatiques et des images. Durant le processus d'écriture, j'ai commencé à considérer l'essai en lui-même comme un objet de création à part entière. Tout au long de mes recherches à Besançon, je prenais beaucoup de photos des artefacts documentaires, mais j'enregistrais aussi des vidéos des gens que je rencontrais au moment où ceux-ci m'évoquaient leurs souvenirs en lien avec des documents qu'ils me présentaient. J'ai organisé l'ensemble des fichiers et des images captées en fonction de mes différents séjours à Besançon et des rencontres successives que j'ai eues avec les gens et les établissements conservant les différents fonds de recherche que j'ai consultés. Les archives que j'ai colligées se sont ainsi trouvées organisées selon ma propre expérience, elle-même liée aux différentes personnes rencontrées à Besançon, plutôt que hiérarchisées selon des protocoles institutionnels. Cette approche, qui prend comme ossature le sens que j'ai pu tirer de mon expérience et de ma sensibilité, a permis de donner une forme singulière au présent essai.

L'analyse des images du travail en lien avec le site industriel des Prés de Vaux, leur abondance et le fait que celles-ci portent sur une longue période, m'ont permis de mettre en relation la transformation du travail et son organisation avec la mutation des mouvements sociaux et de l'espace de parole, pour ainsi réfléchir à de nouvelles formes de revendications possibles, à cette heure où, avec la transformation des outils et des machines, les revendications ne sont plus situées dans l'usine, mais sont désormais davantage liées à la communication dans l'espace médiatique numérique. Ce sont justement ces outils médiatiques, les outils numériques et les médias sociaux utilisés pour communiquer, socialiser, travailler et se cultiver, que la population doit se réapproprier aujourd'hui. Je me suis efforcée de tisser une narration constituée de petites issues des artefacts documentaires liés à ce site, en racontant celles-ci à partir de mon point de vue situé, pour ainsi viser à une redéfinition personnelle de l'art et de la culture comme moyen d'engagement dans la société.

Dans le deuxième chapitre, j'ai interrogé l'origine de l'idée romantique de l'artiste qui perdure encore aujourd'hui, pour plutôt valoriser la pratique artistique en tant que travail. Afin d'inviter les artistes et les travailleurs culturels à renouveler l'héritage de la culture ouvrière dans le contexte des nouvelles modalités du travail, j'ai examiné l'exemple des canuts, des travailleurs qui n'étaient pas détenteurs de leurs productions, mais qui demeuraient propriétaires de leurs outils et qui œuvraient dans la sphère domestique plutôt que dans les manufactures. La particularité de l'organisation de ces ouvriers, ne formant pas une classe de travailleurs homogènes, faisant ainsi écho à l'organisation actuelle des travailleurs des milieux culturels propriétaires de leurs outils, pourrait d'une certaine manière servir de source d'inspiration pour définir une forme de solidarité contemporaine entre travailleurs. Se distinguant des syndicats qui se développeront par la suite avec l'essor de l'industrialisation (en groupant des membres d'une même profession, puis d'une même entreprise), les premiers mouvements ouvriers favorisaient le développement de solidarités élargies dans la société, incluant les femmes et les travailleurs sans métiers.

Dans les balbutiements de l'organisation des canuts, ces ouvriers de la soie ont utilisé divers moyens médiatiques. Des brochures, des placards et des affiches ont servi à la diffusion de leurs revendications, mais aussi à promouvoir des idées sur la transformation et l'organisation de la société. Les ouvriers de la soie fondent par exemple l'hebdomadaire *L'Écho de la fabrique*, un des premiers journaux ouvriers<sup>206</sup> : « Sans défense jusqu'à ce jour contre les menées du commerce, les infortunés ouvriers ont choisi, pour arme défensive de leurs droits, la publicité » (Rude, 1982, p. 31). Comme le souligne Fernand Rude (1982, p. 106), « l'existence même de ce journal [...] est une revendication permanente du droit d'association et du droit de coalition, du droit de “vivre en travaillant” (il dira plus tard le droit au travail) ». *L'Écho* avait pour but « l'amélioration physique et morale de la classe prolétaire, se défendait [en apparence] de vouloir traiter des questions politiques (surtout pour éviter de payer le cautionnement), préconisait la création d'une association coopérative de production pacifique, en publiant une « recette pour faire de la poudre à canon » (Rude, 1982, p. 110).

À ce moment où la Révolution industrielle commençait en France, la question des machines faisait également partie des enjeux qui étaient abordés dans le journal, tout comme le sort des femmes dans la société<sup>207</sup>, révélant ainsi l'influence du socialisme sur le journal, teinté de Saint-Simonisme et de Fourierisme (Rude, 1982, p. 110). Comme nous l'avons vu avec la grève des Soieries de 1908, l'affiche avait un rôle important dans le but d'amener une solidarité de la population à l'égard des grévistes et de leur redonner le moral durant le conflit. Cette même affiche, qui servira comme pièce à conviction pour l'emprisonnement de Gabrielle Petit, montre à quel point la prise de parole dans la rue, et plus particulièrement celle des femmes, peut représenter une menace pour les autorités.

---

<sup>206</sup> Durant la même période, paraissent également *L'Artisan*, un journal de la classe ouvrière mis en œuvre par des typographes et *Le Peuple*. Faure, Alain, Rancière, Jacques (2007) *La parole ouvrière*, Paris : La Fabrique éditions (original publié en 1970), p. 153-154).

<sup>207</sup> Une militante saint-simonienne puis fouriériste, Eugénie Niboyet, avait fondé à Lyon *Le Conseiller des femmes* afin de changer leur sort (Rude, 1982, p. 110).

Aujourd'hui, cette prise de parole par les citoyens est mise en danger par les outils numériques, ceux-là mêmes qui promettaient une plus grande démocratisation de l'information, un accès plus libre à l'art et à la culture et aussi un élargissement de la liberté d'expression. En effet, ces outils numériques et l'intelligence artificielle semblent plutôt suivre un développement axé sur la recherche de profits et l'extractivisme au profit de quelques individus. Si les manufactures de textile ont fermé leurs portes dans les sociétés occidentales, ce sont de nouvelles entreprises, sous la propriété de quelques milliardaires majoritairement américains, qui ont pris la relève. Tout compte fait, il n'y a peut-être pas une si grande différence entre le métier à tisser Jacquard, la première machine programmable, inventée en 1804, qui permet de tisser des images figuratives industriellement, et l'ordinateur Apple de 1984 qui, lui, a favorisé la prolifération des ordinateurs — et des images — dans nos quotidiens, allant jusqu'à transformer l'outil lui-même en image. Sauf que, désormais, ce n'est plus seulement à la perte des savoir-faire manuels à laquelle nous sommes confrontés, mais à l'absorption de toutes nos facultés cognitives par le capital.

Cela m'a amené, dans le troisième chapitre, à examiner comment le développement des machines — celles du textile et celles liées à l'image et aux communications —, dans une logique capitaliste, favorise d'une certaine manière une invisibilisation de la main, bien qu'un travail humain soit encore nécessaire pour actionner la machine. Avec l'industrialisation, le développement des moyens picturaux, ultimement la photographie, aurait favorisé le remplacement de la main par la machine, comme avec les principes d'organisation tayloriens qui divisent le travail selon des tâches prédéfinies qui n'ont plus rien à voir avec la sensibilité des travailleurs. En d'autres termes, la représentation de l'expérience des artisans par l'image aurait joué un rôle important dans l'institution d'une autorité du travail intellectuel sur le travail manuel. Tandis que c'étaient auparavant les artisans qui détenaient le savoir, avec l'industrialisation, on fera désormais davantage confiance à la machine comme un gage d'objectivité, en opposition à l'intuition et à la sensibilité, qui sont pourtant eux aussi porteur d'un savoir.

Cette même prétention à l'objectivité de la machine se déploie avec le développement de la photographie et de l'impression en demi-teintes, qui permet d'imprimer les images en même temps

que le texte. Parce que ce nouveau procédé d'impression implique un code de médiation sous le seuil de la visibilité humaine, c'est-à-dire qu'il masque l'intervention subjective ayant mené à sa fabrication, on en vient à considérer que celui-ci est dérivé directement de la nature, sans intervention humaine. À un point tel qu'aujourd'hui, on semble oublier que les contenus qui apparaissent sur les écrans de nos ordinateurs — sous forme d'images — ne fonctionnent pas de manière autonome, sans l'intervention d'une personne (dont les intérêts orientent généralement le message). Dès lors, si ces outils semblent en apparence faciliter certaines de nos tâches, c'est en fait notre liberté d'agir et de choisir que ceux-ci sont peu à peu en train de nous retirer en s'immiscant non seulement dans nos espaces professionnels, mais aussi dans nos espaces personnels et sociaux.

Ce grappillage de nos facultés cognitives par les entreprises, mais aussi de nos espaces individuels et sociaux n'est pas nouveau. Il s'est amorcé lorsque les entreprises ont commencé à empiéter petit à petit sur la vie privée des travailleurs ouvriers des usines, par l'intermédiaire d'œuvres sociales, d'activités de loisirs, d'associations sportives, etc., pour capter le besoin de contribuer des individus dans la société. Par le fait même, elles sont parvenues à contenir tout potentiel de révolte, notamment en s'appropriant l'espace collectif lié à l'action syndicale. De ce fait, à Besançon, ce ne sera plus exclusivement auprès des syndicats, mais désormais aussi par l'action collective réalisée au sein d'un centre culturel formé notamment par les ouvriers de la Rhodiacéta, le CCPPO, que ceux-ci donneront un sens à leur travail.

Cela m'a amené, dans le quatrième chapitre, à examiner comment l'art et la culture peuvent devenir des moyens d'action afin que chaque citoyen soit apte à prendre une part active à l'édification de la société. À la distinction des syndicats qui se sont formés en lien avec les métiers, puis ensuite en relation aux entreprises, qui excluaient les femmes et les travailleurs n'entrant pas dans les catégories de travailleurs traditionnels, le regroupement du CCPPO favorise les solidarités élargies dans la société. Dans le contexte de la grève et de l'occupation de la Rhodiacéta, c'est cette organisation qui jouera un rôle essentiel afin de mobiliser et de créer une unité entre les travailleurs. Toute une panoplie d'affiches, d'invitations, de pamphlets, etc., sera créée à la main pour faire la

promotion des présentations théâtrales et cinématographiques. Les activités culturelles prennent alors une ampleur telle que les artistes et les intellectuels s'investissent dans un réel projet de transformation de la société visant à dépasser les inégalités sociales en donnant un accès populaire à l'art et à la culture. Des ateliers et des stages de photographie et d'audiovisuels sont mis en place, menant à la formation d'expérimentations politicocinématographiques nommées groupe Medvedkine. Ce ne sera pas tant l'accès aux outils médiatiques qui viendra marquer les ouvriers de l'usine (et les intellectuels), donnant ainsi accès à un épanouissement personnel et à la possibilité de s'engager dans des actions communes, mais plutôt la rencontre elle-même. En ce sens, l'expérience vécue par les ouvriers de l'usine Rhodiacéta et les artistes, de même que les militants et militantes de mai 68 — refusant les rôles et les places prédéterminées par le système social — pourraient être une source d'inspiration afin de redéfinir de nouvelles formes de luttes en lien avec la culture dans le contexte actuel. En ce sens, les échanges entre les individus et les groupes de la société, tout comme la matérialité des espaces tangibles afin de se réappropriier les lieux pour le communautaire, sont essentiels.

Cela m'a conduit à étudier, dans le cinquième chapitre, la façon dont la mémoire du site industriel des Prés de Vaux a été investie par la population de Besançon. L'histoire (de personne à personne) s'avère essentielle pour générer du sens. La quantité d'images du travail qui ont été collectées dans l'usine Rhodiacéta au moment de sa fermeture semble chercher à réaffirmer et à revaloriser l'humain derrière la machine industrielle au moment précis où celle-ci est en train d'être démantelée et délocalisée. Cette collecte des travailleuses culturelles donne l'impression que celles-ci se sont empressées de collectionner des traces tangibles de notre rapport aux outils et aux machines avant qu'ils se miniaturisent et se dématérialisent, comme aujourd'hui le sont de plus en plus les technologies numériques, transformant notre relation aux outils. Alors que leur usine était menacée, les ouvriers militaient encore activement afin d'en empêcher la fermeture définitive, notamment en reprenant la maquette d'une brochure promotionnelle de l'usine, mais dans ce cas-ci, afin de valoriser auprès de la population bisontine l'importance de l'usine. Il est intéressant ici de noter que ce sont les outils médiatiques que les ouvriers utilisent (ce sont les nouveaux outils

aujourd'hui, largement utilisés). Ils troquent ainsi les outils textiles pour les outils de communication.

Cette déviation de la fonction première des outils de la communication médiatique pour la production d'affiches, de brochures et de publicités a été expérimentée de manière encore plus exhaustive par les ouvriers de l'usine Lip à Besançon. C'est ce qu'on peut constater en s'intéressant à un autre corpus d'artefacts documentaires collectés également par la conservatrice du musée du Temps durant les années 1980, aussi volumineux que les archives liées à l'usine Chardonnet-Rhodiacéta, et qui mériterait certainement d'être approfondi dans une nouvelle recherche en soi. Comme mentionné précédemment, les ouvriers de l'usine Lip, en guise de protestation contre l'intention, en 1973, de fermer l'usine, ont d'abord occupé leurs locaux de travail, pour ensuite reprendre à leur propre compte la production, instaurant ainsi la première tentative d'autogestion en France<sup>208</sup>. Ce qui est particulièrement important de relever ici, c'est qu'entre 1973 et 1976, non seulement, ils occupent les locaux, produisent et vendent les montres, puis se paient eux-mêmes des salaires, mais ces derniers se réapproprient aussi les moyens de la communication et de la publicité, une utilisation des outils médiatiques qu'ils ont commencé à explorer avec les luttes de mai 68, et qu'ils considéraient désormais comme indispensables :

Alors, le principal acquis de mai 68, ça n'a pas été l'augmentation de salaire ni l'amélioration de certains problèmes au niveau technique, ça a été le panneau d'affichage. On a obtenu l'affichage à l'entrée de l'usine (Fig. 6.1 à 6,2). Un panneau de deux mètres sur un mètre, où on mettait dessus une information. [...] Donc, les gens passaient et ils voyaient. Ils lisaient. Ça, c'était vraiment d'une importance capitale. C'est un dessinateur qui écrivait — ce n'était pas n'importe qui — une information courte, mais lisible (Fig. 6.3). C'est-à-dire que le fait de passer devant ce panneau, vous étiez informés. Il n'y avait pas dix lignes, c'était court et concis. Ce panneau, ça a été fabuleux. Il y en avait aussi un au niveau des ateliers. Alors là, le panneau à l'entrée, où tout le monde passait le matin, le midi et le soir, il y avait toujours un groupe de gens qui étaient arrêtés devant. [Dessus, y était affiché] ce qui se passait [à l'usine], par exemple, s'il y avait une négociation sur les salaires [de manière à ce que] tout le monde soit au même niveau d'information. Avant, il fallait distribuer un tract pour dire ce qu'on pensait. Les gens le lisaient ou ne le lisaient pas. Tandis que là, les gens, ils

---

<sup>208</sup> Le film, *Puisqu'on vous dit que c'est possible* (1973), réalisé par Chris Marker, documente la prise de possession des employés de la station de l'usine Lip.

étaient déjà éveillés par toute cette période d'avant [avec mai 68], donc ça a été un outil primordial [...] La prise de conscience grandissait chez chacun (entretien avec Roland Vittot, ancien ouvrier Lip, 11 juin 2019).

Un peu avant l'occupation et l'autogestion de l'usine par les ouvriers, les travailleurs décident d'abord de freiner les cadences en guise de protestation. Afin de combler le temps ainsi libéré, ils créent des affiches :

Au lieu de faire dix pièces à l'heure, on n'en faisait que cinq. Alors, les horlogers disaient : « oui, mais ce n'est pas possible, vous êtes à votre poste, là, vous avez votre rythme. »[On leur répondait] : « Oui, mais vous vous arrêtez. Vous vous arrêtez dix minutes toutes les heures. Après, vous, mettez des affiches. Ce qui vous vient par la tête. On peut même venir pour vous aider à les faire. Donnez votre idée et on fait l'affiche. Mais l'affiche, le soir, vous la repliez pour la remettre le lendemain matin. Pour ne pas que, dans la nuit, elle soit enlevée par le patron. [Les affiches étaient apposées] dans des coins, sur les murs autour de l'atelier. Ou dans les couloirs ou dans l'environnement (entretien avec Roland Vittot, ancien ouvrier Lip, 11 juin 2019).

Ensuite, lorsque les actionnaires s'apprêtent à leur imposer un arrêt du travail, une tentative de mise hors combat par la fermeture de l'usine, ils bricoleront encore toute une panoplie d'affiches, de tracts et de publications qui portent dorénavant leurs propres voix. Le journal local *l'Est républicain* deviendra le modèle pour la création d'une publication servant à informer sur les luttes en cours (Fig. 6.2). À l'entrée de l'usine était affichée la maquette du journal, ainsi que des notes explicatives sur les spécificités de l'outil du graphisme, comme la forme, la mise en page, le film négatif servant à l'impression, etc. Ainsi, une vaste campagne d'affichage est mise en route dans l'usine. Tous les jours, des prises de parole ont lieu dans différents secteurs de l'usine. Tout cela avec l'aide de quelques volontaires qui se sentent mobilisés, dont certains se regrouperont sous l'appellation du Comité d'action. Toutes sortes d'idées émergent, qui sont mises en application par différents travailleurs. Une intervention en particulier m'a fascinée, pour laquelle les ouvriers ont détourné un panneau commercial de la ville en y intégrant illicitement leur affiche arborant le slogan « Besançon, réveillez-vous »<sup>209</sup>. Une autre raison pour laquelle l'action des ouvriers Lip m'a

---

<sup>209</sup> Entretien avec Roland Vittot, ancien ouvrier Lip, 11 juin 2019.

captivee, c'est que ceux-ci se sont inspirés des stratégies mêmes de communication publicitaires de l'entreprise. Par exemple, calquant son rôle de commanditaire, certains ouvriers se sont intégrés à la caravane officielle du Tour de France pour promouvoir leurs luttes :

« [Les militants] ont été admis dans la caravane du Tour de France. Pendant une heure, tu as un défilé avec toutes les marques qui commanditent le Tour de France. Le soir, ils montaient leur chapiteau et tenaient un *meeting* dans les villes (entretien avec Roland Vittot, ancien ouvrier Lip, 11 juin 2019).

Ce mode d'action, qui vise à inciter la population à souscrire à leur mouvement et ainsi à avoir leur soutien (Fig.6.4), fait écho à leur utilisation, de manière similaire, d'une voiture haut-parleur (Fig. 6.5) pour faire entendre leur point de vue :

Il y avait plein d'idées. Alors, l'idée venait de qui, je ne sais pas. [...] Sur Besançon (et dans la région : Morteau, Pontarlier, Dole, la Haut de Saulne), on avait un car. Je ne sais pas où ils avaient trouvé ça. Un car comme à Paris dans le temps. On y allait pour dire : « mais attention, là [pour] la région, c'est important Lip. C'est une industrie qui va disparaître. Ce sont des milliers d'emplois. Dans le Haut-Doubs, c'était un emploi facile. Dans les petits villages à côté de la Suisse [tout] ça va disparaître tout ça. C'était dur à faire comprendre. Les gens nous disaient : « des crises, il y en a déjà eu ». On continuait à les persuader et essayer de... On avait toujours le truc, comment on appelait ça... le haut-parleur. On avait le bus, et puis on allait et on avait le haut-parleur (entretien avec Roland Vittot, ancien ouvrier Lip, 11 juin 2019).

Il faut dire que les stratégies de communication ont été amplement utilisées par le patronat de l'usine. En effet, une étude regroupant le corpus des publicités de Lip, dont la plupart se concentrent dans les années 50 et 60<sup>210</sup>, met en avant plan l'importance de la publicité et de l'identité de marque pour l'entreprise, omniprésente sous divers supports (télévision, radio, affiches, journaux, etc.)<sup>211</sup>. Les ouvriers reprennent donc à leur compte cet usage des outils médiatiques, allant jusqu'à reprendre littéralement une publicité de Lip (Fig. 6.6), mais en détournant le message à leur compte

---

<sup>210</sup> Vilhem, Agnès (non daté) *L'évolution du fonctionnement identitaire de la marque à travers différentes campagnes publicitaires*, fonds, Lip, musée du Temps de Besançon.

<sup>211</sup> En 1962, Fred Lipmann confie à Publicis la communication de la marque, une importante agence qui remportera « L'Oscar de la publicité », la plus haute récompense pour une campagne de publicité en France.

(Fig. 6.7). La version première de l'entreprise donnait à voir une ouvrière avec ses outils de travail sous le slogan : «Lip. Nous souhaitons que vous aimiez votre métier autant que nous aimons le nôtre.». Celle des travailleurs occupant l'usine reprend la même image, mais sous le slogan : «Lip : rien ne se fait sans passion, notre passion : c'est la lutte.» Ils se réapproprient ainsi la manière dont l'entreprise utilisait leur travail à l'usine comme étant source d'émancipation par la «passion», vers l'expérience collective et socialisatrice du travail, soit la lutte. Cette publicité est intégrée à la publication «*Lip au féminin*»<sup>212</sup>, qui fait état, notamment par ces témoignages, d'une participation importante des femmes aux mouvements de Lip, dont un bon nombre de travailleurs sont des femmes, un militantisme qui était défaillant à la Rhodiacéta :

Rentrer à l'usine, c'était notre souhait à tous et toutes. Mais pour moi aussi, il me semble que c'est un peu la fin d'une période de "LIBERTE". De nouveau, le travail en atelier, avec des chefs derrière le dos toute la journée, la pointeuse pour surveiller, pour épier la ponctualité matinale, les cartes perforées pour contrôler à une seconde près la production journalière (*Lip au féminin*, 1975. p. 27).

J'ai tenu des réunions, comme les autres, j'allais dire comme les hommes ! Nous avons parcouru toute la France, pris la parole ! Nous étions citoyennes à part entière. Mais vint une époque où il n'était plus besoin de faire toutes ces choses ; la lutte se situait à un niveau presque uniquement syndical et politique. Les hommes ont alors tenté de reconquérir leur Pouvoir. On a bien mis quelques femmes dans les commissions, mais les vieilles structures ont réapparu. Nous, les femmes, nous nous sentions dépossédées de notre lutte. [...] Cette lutte de Lip, en bousculant nos vieux principes, m'a fait vivre intensément. J'ai davantage appris et compris, au cours de cette année là, qu'en dix ans de ma vie passée. [...] Au cours de cette lutte de Lip, à Besançon ou en réunion, j'ai rencontré bien des gens intéressants, certains sont devenus des amis. J'ai aimé ce brassage d'idées ; j'ai discuté avec des paysans, des petits commerçants, des immigrés, des étudiants. Toutes ces connaissances m'aident à mieux sentir le monde qui m'entoure (*Lip au féminin*, 1975, p. 29).

Ici, une multiplicité de voix de natures différentes est mise ensemble, rappelant ainsi les débuts des mouvements ouvriers, favorisant le développement de communautés élargies dans la société. À même l'usine, il y a une transformation de l'outil usuel — d'outil de fabrication industrielle à outil de communication, et plus particulièrement l'affiche — qui devient indispensable au travail. Cette

---

<sup>212</sup> *Lip au féminin* (1975) Supplément à « Combat socialiste en Franche-Comté ».

transformation de l'outil de travail reflète ainsi le passage d'une économie basée sur la capitalisation des biens matériels (capitalisme industriel) vers une économie basée sur la circulation de l'information (capitalisme cognitif).

### De l'occupation d'usines au droit à la ville

Non seulement faut-il nous réapproprier les outils de communication, mais, similairement à cette transformation des outils qui sont désormais utilisés dans nos sociétés contemporaines, peut-être faudrait-il aussi réclamer notre « droit à la ville » — tel qu'envisagé par le géographe et économiste marxiste David Harvey, dans le sillon du philosophe Henri Lefebvre —, qui permettrait l'autogestion des usages urbains par les habitants ? Plutôt que de penser « l'usine comme étant au cœur de la lutte et comme site privilégié de la production de la plus-value » et plutôt que de mettre en avant-plan « la classe ouvrière industrielle comme avant-garde du prolétariat » et comme « principal agent révolutionnaire », le philosophe reconceptualise « la ville comme étant le site de production de la plus-value » et les « milliers de travailleurs [qui] sont impliqués dans sa production » eux-mêmes producteurs de la plus-value, comme étant les réels agents du changement révolutionnaire (Harvey, 2011, p. 84-86)<sup>213</sup>. Comme le relate David Harvey (2011, p. 40), Henri Lefebvre « fit plus tard observer qu'il s'agit d'une forme de classe différente, fragmentée et divisée, multiple dans ses buts et ses besoins, plus mobile, désorganisée et fluide que solidement implantée ».

En effet, Harvey (2011, p. 88) rappelle que « la plupart des luttes qui sont décrites comme étant exclusivement fondées sur l'ouvrier d'usine se révèlent être fondées sur une base beaucoup plus large ». Il donne l'exemple des « Maisons du peuple » qui étaient responsables de « la plupart des positions politiques et [de] la majorité du soutien logistique » dans les conflits, non sans rappeler

---

<sup>213</sup> Harvey (2011, p. 86) défend l'idée en argumentant que « ce ne sont pas les travailleurs des usines qui sont à l'origine de la Commune de Paris. Il existe donc un point de vue divergent sur l'événement selon lequel ce n'était pas un soulèvement prolétarien ni un mouvement fondé sur la classe, mais plutôt un mouvement social urbain dont l'objectif était plus de réclamer un droit à la ville que de construire une alternative anticapitaliste. Voir à ce sujet : Manuel Castells (1983) *The City and the Grassroots*, Berkeley : University of California Press ; Roger Gould (1995) *Insurgent Identities: Class Community and Protest in Paris from 1848 to the Commune*, Chicago: University of Chicago Press ».

le CCPPO de Besançon, qui est lui aussi intimement lié aux Maisons du peuple. Harvey fait également un rapprochement avec la description de l'historien de la classe ouvrière anglaise E.P. Thompson, de la façon dont les travailleurs ouvriers dépendaient de ce qui se passait dans les églises et le voisinage du lieu de travail. En effet, organiser la communauté a joué un rôle aussi important dans les luttes syndicales que l'organisation du lieu de travail lui-même. Et comme l'évoque David Harvey (2011, p. 88), « dans la mesure où les lieux de travail traditionnels sont en train de disparaître dans bon nombre de zones du monde capitaliste avancé, l'organisation autour du travail dans la communauté semble être encore plus importante ». Le problème politique majeur à résoudre, selon le marxiste, est celui de trouver une façon pour les groupes disparates de se lier et de s'auto-organiser pour constituer une force révolutionnaire.

C'est là qu'on doit accorder à l'art et à la culture un rôle essentiel, tandis que c'est par ceux-ci que nous avons la possibilité de faire entendre la multiplicité de nos voix et de nous unir. Si un investissement citoyen est nécessaire dans la ville et dans la communauté, il doit aussi l'être dans la construction de nos mémoires et de nos histoires. Les arts et la culture sont aussi importants pour nous permettre de façonner les technologies selon nos souhaits et non pas pour que celles-ci répondent aux intérêts cupides de quelques mégaentreprises. À ce titre, il nous faut du temps et des moyens. Plutôt que d'allonger le temps de travail des individus, l'état devrait plutôt l'alléger. Nous devons nous donner des solutions étatiques afin que les artistes, mais aussi l'ensemble de la population, puissent s'engager de manière citoyenne dans l'édification d'une société plus juste<sup>214</sup>. Dans ce même ordre d'idées, David Graeber (2019 [2018], p. 425) défend l'idée du revenu minimum garanti, qui propose de payer tout le monde de façon égale, indépendamment du travail

---

<sup>214</sup> Cette vision rejoint la conception de Proudhon, pour qui « l'art consiste à métamorphoser le monde physique par le travail et l'action politique et philosophique, processus au cours duquel l'homme se révèle lui-même. Cette notion élargie de l'esthétique, qui souligne l'effet moral induit par la transformation de la matière en produit fini appelé « art », considère l'idéal non plus comme une abstraction éthérée coupée de la nature, mais comme une idée de perfection qui découle de l'expérience directe de la réalité. Selon cette nouvelle définition, l'art n'est plus une activité formelle distincte confiée à une élite spirituelle, mais se manifeste à tous les niveaux de l'existence. [...] La conversion du travail en expérience esthétique désaliénée, enrichissante au plan individuel, permettrait à l'homme de satisfaire son instinct d'amour-propre, tout en aiguisant son sens moral grâce à la maîtrise acquise sur l'environnement » (Mc William 2007, p. 426-427).

fourni. Offrir un revenu de base à tous les citoyens permettrait d'éliminer la contrainte du travail en donnant à tous un niveau de vie décent, en supposant que les gens se mettraient effectivement au travail ou du moins, qu'ils chercheraient à s'occuper. Le terme « occupation » signifie ce à quoi on consacre son temps — une activité, une tâche, un travail —, mais désigne aussi, du latin *occupare*, s'emparer de quelque chose, s'approprier des outils, des lieux, des histoires.

### Occupation(s)

En bout de course, il convient d'évoquer maintenant les conclusions et prolongements possibles issus de mon travail de recherche-crédation. Tout au long de mon processus, j'ai beaucoup réfléchi à la démocratisation des savoirs et à la façon dont le fruit de mon travail pourrait en quelque sorte être « rendu » à la communauté de Besançon. Même si c'était déterminé dès le départ que je ferais une thèse de recherche, j'ai envisagé à plusieurs moments de recourir, au-delà de mon projet doctoral, à des formes artistiques pour médiatiser mes recherches. J'ai eu différentes idées d'interventions artistiques, qui auraient été d'une certaine manière ma façon de faire ce qui est appelé en anthropologie un « retour de terrain ».

L'anthropologue que j'ai rencontrée durant mes recherches, Corinne Bourlon, m'avait confié sa déception de ne pas avoir eu l'occasion de « faire un retour de ce qui a été produit, [d']inviter les travailleurs de la Rhodia, y compris l'agent de maîtrise, y compris la direction, pour dire voilà, les photos que nous avons fait du travail [qui a été] financé par la mairie »<sup>215</sup>. Des ouvriers m'ont quant à eux confié, quand je les ai interrogés sur la collecte dans les années 1980, qu'ils n'avaient jamais vu les images qui ont été prises de leurs gestes durant ces années-là. Le musée du Temps n'a pas non plus réalisé d'exposition, ni à cette époque dans les années 1980 ni dans les récentes années, comme les responsables du musée avaient commencé à l'envisager, en lien avec l'organisation et la numérisation des archives, ainsi que la transformation du site industriel.

---

<sup>215</sup> Entretien avec Corinne Bourlon, ancienne ethnologue du musée du Temps de Besançon, 7 avril 2018.

Comme je l'ai évoqué précédemment, des panneaux commémoratifs ont été déployés sur l'ancien site industriel pour témoigner de la mémoire ouvrière, avec différents noms et différents moments rappelant des événements clés de l'histoire, avec des témoignages d'ouvriers, mais on peut s'interroger à savoir si ces aide-mémoire sont suffisants pour créer un lien réel entre les générations actuelles et passées. L'art et la culture sont essentiels pour tisser le lien social, tout particulièrement quand est engagée la participation des individus issus de groupes sociaux différents, et pas seulement celle des artistes professionnels, des chercheurs et des travailleurs culturels spécialisés.

À Besançon, différentes initiatives de la communauté m'ont semblé faire résonner la mémoire ouvrière dans le contexte actuel, en amenant de différentes manières une réflexion sur l'importance qu'on devrait accorder au commun. Par exemple des expositions et des publications ont été réalisées par d'anciens travailleurs afin de valoriser le travail qu'ils ont exercé et la camaraderie qu'ils ont trouvée au sein de l'usine<sup>216</sup> ; une série d'entretiens ont été diffusés avec la radio-communautaire indépendante Radio BIP<sup>217</sup>, pour ensuite être publiés récemment sous forme de livre<sup>218</sup> ; un film<sup>219</sup> met en rapport le témoignage d'anciens ouvriers à celui des graffeurs<sup>220</sup> qui ont couvert les murs de la friche industrielle ; des gestes furtifs ont été placardés sur la palissade de l'ancienne friche (Fig. 6.8), des graphistes ont réalisé des livres d'artistes<sup>221</sup>, etc.

---

<sup>216</sup> *CCPPO • Medvedkine* (2012) [DVD reportage photographique avec musique], Les amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Bsançon et Le Centre Culturel Populaire de Palente les Orchamps ; Barbe, Claude, Benoit-Guyod, Liliane, Bourquin-Mignot, Christine, Etighard, Mireille, Lassus, François, Pagani, Michel, Traforetti, Henri (2017) *La Rhodia... mémoire des murs, des hommes, du travail*, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Besançon.

<sup>217</sup> Relange, Christine, Mensch, Nicolas (dir.) *Paroles d'ouvriers de la Rhodiacéta*, musée du Temps de Besançon.

<sup>218</sup> Mensch, Nicolas (2018) *La Rhodiacéta de Besançon. Paroles ouvrières*, Paris : L'Harmattan.

<sup>219</sup> Perroud, Marc (réalisateur), Bizard, Benoît (image), Garing, Dominique (producteur), (2016) *Tant que les murs tiennent* [film], France : Vie des hautes production.

<sup>220</sup> Mensch, Nicolas (2013) *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social*, dir. Gilles Ferréol, Université de Franche-Comté.

<sup>221</sup> Chombart De Lauwe, Marion (2024) *Dernières heures des bâtiments, l'usine Rhodiacéta*, livre d'artiste ; Renahy, Carole Karlen (2014) *Une mémoire Rhodia*, Besançon : Auteur ; Demage, Pauline (2013) *Rhodiacéta* (mémoire), Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, France.

Pour ma part, j'avais réfléchi à la possibilité de réaliser des affichages dans la ville, en diffusant, à l'intérieur des panneaux publicitaires, des affiches de films que j'aurais conçues pour les films du groupe Medvedkine, des anachronismes diffusés dans la ville, rappelant les luttes ouvrières passées. J'avais même commencé l'organisation de ce projet, en discussion avec une animatrice du service de l'architecture et du patrimoine, Marie-Hélène Atallah, qui m'avait proposé de m'allouer des espaces publicitaires dans la ville (Fig. 6.9). Pour diverses raisons, ces projets ne se sont pas concrétisés, notamment à cause du financement ou de la distance entre Besançon et Montréal.

J'ai par contre eu l'occasion de faire un projet qui a été informé par mes recherches doctorales à Montréal en 2021, *Afficher le travail*<sup>222</sup> (Fig. 6.10 à 6.14), avec un corpus d'archives différent, durant une résidence de recherche de commissariat avec le centre d'artiste Vidéographe. J'ai conçu des affiches pour des films sur le travail des années 1970 et 1980. Celles-ci étaient diffusées sur les vitrines extérieures du centre d'artiste Diagonale. Le centre est situé dans une ancienne bâtisse industrielle, convertie en ateliers d'artistes et en lieu de diffusion culturelle, venant ainsi interpeller les nouveaux travailleurs de la culture et ceux de la tech. À l'intérieur du centre d'artiste, les visiteurs pouvaient partir avec une affiche-essai, qui prenait comme point de départ les films, pour ouvrir à une réflexion sur le travail, à partir de ma propre expérience et des enjeux que j'explore dans ma thèse.

Cet essai explorait le lien possible entre les travailleurs actuels qui transitent dans la bâtisse où se trouve la galerie dans le Mile End — des artistes et des travailleurs de l'industrie culturelle — et ceux qui s'y trouvaient dans un passé rapproché, c'est-à-dire les ouvrières du textile. Pour ce projet,

---

<sup>222</sup> Le projet *Afficher le travail* a été présenté dans les expositions : *Le capital humain* (2021) Centre Diagonale, Montréal, commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre ; *Souriez! Les émotions au travail* (2021) Musée d'art de Joliette, commissaires : Maud Jaquin et Anne-Marie St-Jean Aubre ; *Affichez le travail* (2022) Galerie R3, Trois-Rivières, commissaire : Fanny Latreille. L'essai et les films présentés dans l'exposition peuvent être consultés sur le site Vitheque (la collection de Vidéographe), <https://vitheque.com/fr/publications/essais/afficher-le-travail> (consulté le 26 avril 2026).

intitulé *Afficher le travail* (Fig. 6.10 à 6.14), j'avais la volonté de réactiver l'héritage ouvrier du passé à partir des nouvelles modalités de travail aujourd'hui<sup>223</sup>. En prenant comme point d'origine des vidéos documentaires sur le travail ouvrier des années 1970-80 de la collection de Vidéographe, j'ai examiné la transformation des lieux industriels dans le quartier où je vis et je travaille. J'ai créé des affiches (Fig. 6.14) pour une sélection de vidéos portant sur le travail, détournant ainsi, par l'anachronisme, leur fonction promotionnelle habituelle. Dans l'exposition, une affiche-essai que les visiteurs pouvaient emporter prenait comme point de départ les vidéos, en renouvelant les enjeux des travailleurs du passé en lien avec les modalités actuelles du travail. Toujours en articulant ces enjeux autour de ma propre expérience de travailleuse culturelle. Cette affiche-essai mettait en avant-plan l'ampleur de la recherche effectuée préalablement à la production des affiches, permettant de donner une visibilité au travail souvent invisible derrière la création dans une pratique artistique.

Cette intervention a permis notamment de porter une réflexion sur mon statut de travailleuse culturelle, mais aussi sur l'acte d'énonciation. Dans ce projet, je me suis réapproprié les gestes de travail et les espaces de diffusion avec lesquels je subviens à mes besoins, mais dans ce cas-ci à compte d'auteur. J'ai mobilisé volontairement diverses postures habituellement attribuées à différents paliers du monde de l'art : celle de graphiste, en créant des affiches pour des œuvres vidéos ; celle d'artiste, dont l'œuvre est présentée ; celle de commissaire, en choisissant et en

---

<sup>223</sup> Après une première diffusion de mon installation « Afficher le travail » au centre d'art actuel Diagonale (2021) — commissaires Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre —, et à la suite d'une couverture médiatique (Charron, Marie-Ève (2021) « Le capital humain : exposer l'emprise de la productivité sur les corps », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mai 2021 (<https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/599784/arts-visuels-avec-le-capital-humain-exposer-l-emprise-de-la-productivite-sur-les-corps?>)) ; Sirois Rouleau, Dominique (2021) « Compte-rendu d'exposition », *Esse*, automne 2021 (<https://www.erudit.org/en/journals/esse/2021-n103-esse06425/96965ac.pdf>), j'ai reçu plusieurs invitations afin de faire circuler mon œuvre. Par exemple, j'ai été invitée à repenser l'installation sous deux nouvelles formes, soit dans l'exposition de groupe « Souriez ! Les émotions au travail » du Musée d'art de Joliette (2021) — commissaires Anne-Marie St-Jean Aubre et Maud Jacquin — (Fig. 1.13), ainsi que dans une exposition solo à la Galerie R3 de Trois-Rivières (2022), organisée en lien avec l'évènement la Nuit des Idées, une initiative de l'Institut français. De plus, j'ai été invitée à présenter mon essai dans la revue *Ouvrage*, une publication réunissant des textes d'auteurs qui réfléchissent le travail à partir de différentes disciplines (arts visuels, philosophie, sociologie). Suite à cette diffusion, j'ai également été invitée à participer à l'émission *Un podcast, une œuvre* du Centre Pompidou, à Paris.

présentant une sélection de vidéos tirés de la collection de Vidéographe (en lien avec une résidence de commissariat sélectionnée sur appel de dossier), tout en élaborant un propos autour de ce corpus ; celle de critique, en rédigeant un discours réflexif sur l'installation. Malgré ce mouvement possible dans les catégories d'occupations, cette mobilité latérale des compétences ne résulte pas nécessairement dans un meilleur statut social ou économique. J'ai ainsi voulu porter une réflexion sur l'autorité du discours dans le secteur des arts, faisant écho aux expérimentations qui gravitaient autour de Vidéographe dans les débuts de sa formation, lesquelles visaient à utiliser les outils de la vidéo, nouvellement portables et ainsi plus facilement accessibles, comme moyen pour donner la parole à ceux qui sont sous-représentés dans la société. Bien qu'on puisse s'interroger sur les effets escomptés de ces expérimentations dans les années 70, les artefacts documentaires qui subsistent matérialisent certainement des traces à partir desquelles il est possible de porter une réflexion pertinente aujourd'hui.

Dans l'espace d'exposition, des extraits de la vidéo *De fil en aiguille* (1979) de M.K. Emre étaient présentés. Celle-ci documente la réalité du travail dans l'industrie du textile et donne la parole à des travailleurs des manufactures textiles du quartier Chabanel, des bâtisses industrielles similaires à celles du Mile End. C'est justement ces édifices qui accueillent depuis quelques années les artistes qui, touchées par les hausses de loyers, y déplacent leurs ateliers. Dans la vidéo, les ouvrières qualifient comme un « tue-mondes » le travail à la pièce qui « devrait être aboli ». À l'inverse, elles témoignent que la solidarité peut leur être plus profitable : « Des fois, tu vas en défendre une, mais ça va être à toi que ça va revenir. Si tu défends une fille, avec quelque chose qui a du bon sens, tu te défends toi-même, ton droit. Toute seule dans un coin, qu'est-ce que tu vas faire ? ».

Aujourd'hui, la numérisation du travail fait ressurgir, sous de nouvelles formes, certains enjeux constitutifs du travail industriel déjà théorisés par le marxisme. On peut penser, par exemple, au principe du travail à la pièce vivement critiqué dans l'industrie du textile. Alors que le salaire au temps est basé sur la durée du travail, la rémunération à la pièce est déterminée par une tâche à accomplir. Cette forme de rétribution peut paraître plus avantageuse au travailleur en lui donnant l'illusion de jouir d'une plus grande liberté ou d'être son propre patron. Mais avec ce

« tâcheronnage<sup>224</sup> », l'individu n'a plus vraiment la possibilité de négocier ses conditions. Il est dépourvu du rapport de force que lui procurait le groupe. Désormais en compétition avec les autres, il est obligé de performer davantage s'il veut une rémunération plus avantageuse. Il n'est plus exploité par son patron, il s'exploite lui-même.

Similairement, avec l'absence de subordination directe dans l'industrie du taxi, on retrouve une illusion de liberté comparable à celle que semble procurer le travail à la pièce. Sans entente avec un employeur, le chauffeur de taxi se retrouve sans sécurité sociale, ni régime de retraite, ni vacances, ni congés de maladie, tout en travaillant un grand nombre d'heures pour un maigre salaire. Avec le développement des plateformes en ligne, le nouveau chauffeur de taxi (et de livraison) est devenu l'emblème par excellence du travailleur isolé dans le système néolibéral. Nous n'avons qu'à penser à Uber, une entreprise lucrative qui augmente ses profits en contournant les législations et en n'accordant pas aux chauffeurs le statut de salarié. Ceux-ci sont ainsi privés des avantages sociaux et de la sécurité d'emploi que leur procurerait ce statut, sans pour autant être doté des avantages liés au statut d'entrepreneur qu'on prétend leur donner. Il s'agit d'ailleurs d'une étiquette illusoire qu'on accorde à de plus en plus de travailleurs. En placardant également des affiches sur la vitrine extérieure de la galerie, c'est l'attention des travailleurs hors des catégories traditionnelles d'emploi que j'ai souhaité rejoindre : les travailleurs autonomes, les artistes, ceux des startups ou de la tech, qui ont leurs ateliers et leurs bureaux dans le quartier.

Pour revenir à ma recherche réalisée à Besançon, même si je n'y ai pas réalisé d'intervention artistique pour médiatiser mes recherches, j'ai eu un réel dialogue avec les gens que j'ai rencontrés tout au long de mes séjours là-bas. Dialogue que j'ai rendu tangible dans la forme même de mon récit historique et de la micro-archivage qui y est liée, comme une manière de souligner l'importance qui doit être accordée à la possibilité, dans l'institution, de « faire recherche en commun »<sup>225</sup>, pour reprendre les mots de Pascal Nicolas – Le Strat. Le sociologue se questionne lui-même sur sa

---

<sup>224</sup> Foulon, Sandrine (2019) « Le retour du tâcheronnage », *Alternatives économiques*, 2019/9 (N° 393), p. 28-29.

<sup>225</sup> Le Strat, Pascal Nicolas (2024) *Faire recherche en commun*, Rennes : Les éditions du commun.

position de chercheur dans des quartiers défavorisés, en publiant un recueil de chroniques qui viennent interroger sa discipline en décrivant ses processus de travail, comme par exemple l'usage qu'il fait d'un fanzine pour diffuser ses recherches.

Pour ma part, l'approche de recherche-crédation m'a permis en quelque sorte de contribuer au renouvellement de l'écriture de l'histoire sur le travail de manière polyphonique et pluridisciplinaire. L'apport de la discipline artistique m'a permis d'aller au-delà du traitement historique habituel du thème de la représentation du travail, qui tend généralement à des analyses de compilations d'images basées sur des écoles nationales, des tendances stylistiques ou des types d'activités industrielles représentées, pour plutôt appréhender le travail en établissant des rapprochements entre des formes d'exploitation industrielle passées et des formes actuelles du travail avec les technologies, qui participent d'une invisibilisation et d'une précarisation des travailleurs.

Je conclurais donc cette thèse avec une proposition d'intervention culturelle qui pourrait être mise en œuvre par le musée du Temps, si une exposition venait à être organisée en lien avec l'héritage du site industriel des Prés de vaux. Elle consisterait en l'installation, dans une petite pièce à l'entrée du musée, de l'ensemble des archives qui ont été collectées en lien avec les usines Chardonnet et Rhodiacéta, un peu comme je les ai moi-même découvertes lors de mon premier séjour de recherche, avec un accès à des tables, des chaises, et la possibilité de fouiller les archives, de les consulter, mais sans que ne soit hiérarchisée au préalable cette matière documentaire. Je reprends ici le projet *Information Room* d'Andrea Fraser, qui a été présenté en 1998 au centre d'art contemporain de Berne. L'artiste de la critique institutionnelle a proposé au musée d'exposer l'arrière-scène de l'institution en donnant accès aux archives, qui sont habituellement invisibles aux visiteurs. Ainsi, il ne s'agit pas de créer une œuvre qui interprète, mais plutôt, une installation qui invite à de multiples interprétations.

Pour engager la communauté, le musée du Temps pourrait organiser des médiations culturelles, en lien avec cet ensemble d'archives. Je serais heureuse de retourner à Besançon pour y participer, et

probablement aussi l'anthropologue Corinne Bourlon, tout comme les autres personnes avec qui j'ai pu réaliser des entretiens, les travailleuses culturelles, mais aussi les anciens ouvriers, qui étaient tous très engagés dans leur volonté de préserver et d'actualiser ce riche héritage de la mémoire ouvrière, et dont ma thèse a modestement tenté de rendre compte.

## LISTE DES RÉFÉRENCES

### 1- Sources originales de première main

#### **Musée du Temps, Archives et collections, Besançon**

Fonds d'archives des Soieries Chardonnet — 1838-1924 (1977.26.13), musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

Fonds Hilare de Boigrollier relatif aux Soieries Chardonnet — 1838-1924 (1958,11), musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

Fonds Rhône-Poulenc-Textile relatif à l'usine Rhodiacéta — 1951-1989 (55MDT20), musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

Fonds Lip relatif à l'entreprise Lip — 1907-1990 (2MDT), musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

Fonds Jean Charles relatif aux mouvements sociaux chez Lip — 1962-1988 (32MDT), musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

#### **Département du Doubs, Archives départementales, Besançon**

Fonds Centre culturel Populaire de Palente — Les Orchamps (CCPPO) — 1959-1973 (176J), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon.

Fonds sur la grève de 1908 des Soieries, Cour d'appel de Besançon, Chambre correctionnelle, dossiers de procédure, procès sur appels correctionnels, septembre 1908 (U2884), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon.

Fonds sur la grève des années 1960, direction départementale des Renseignements généraux, mouvements sociaux à l'usine — 1960-1965 (2377W189), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon.

Fonds sur la grève des années 1960, direction départementale des Renseignements généraux, mouvements sociaux à l'usine — 1966-1967 (2377W190), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon.

#### **Bibliothèque d'étude et de conservation, Archives municipales, Besançon**

Fonds sur la Rhodiacéta — fermeture de l'usine et réhabilitation du site — 1954-1994 (539W60, 539W77, 658W8 658W9, 86W140, 86W141, 48W14, 86W52), Bibliothèque d'étude et de conservation, Archives municipales, Besançon.

## 2- Bibliographie

- Agricola, Georgius (1992) *De Re Metallica*, Thionville (original publié en 1556).
- Anarchisme sans adjectif. Sur le travail de Christopher D'Archangelo, 1975-1979* (2013)  
Commissaires : Dean Inkster et Sébastien Pluot avec la collaboration de Michèle Thériault.
- Apostol, Corina L. (2015) « Art Workers Between Precarity and Resistance: A Genealogy », dans Krikortz, Erik, Triisberg, Airi, Henriksson, Minna (dir.) (2015) *Art Workers. Material Conditions and Labour Struggles in Contemporary Art Practice*, Berlin / Helsinki / Stockholm / Tallin : Nordic-Baltic Art Workers' Network for Fair Pay.
- Babbage, Charles (2009) *On the Economy of Machinery and Manufactures*, Cambridge : Cambridge University Press (original publié en 1832).
- Barbe, Claude, Benoit-Guyod, Liliane, Bourquin-Mignot, Christine, Etighard, Mireille, Lassus, François, Pagani, Michel, Traforetti, Henri (2017) *La Rhodia... mémoire des murs, des hommes, du travail*, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Besançon.
- Barbe, Noël (1982) *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile — Besançon*. Manuscrit original et dactylographié, fonds Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon.
- Barthes, Roland (1968) « La mort de l'auteur », *Mantéïa*, n° 5, 1968 (original publié en 1967).
- Barthes, Roland (1964) « Image, raison, déraison », dans Barthes, Roland, Mauzi, Robert, Seguin, Jean-Pierre, *L'univers de l'Encyclopédie : Images d'une civilisation. Les 135 plus belles planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Paris : Les Libraires Associés, p. 9-16.
- Barthes, Roland (1989) *Les planches de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert vues par Roland Barthes*, S.l. Association les amis de Jeanne et Otto Freundlich (original publié en 1962).
- Bazin, André (1945) « Ontologie de l'image photographique ». *Qu'est-ce que le cinéma. Tome 1*, Paris : Éditions du Cerf, p. 11-19.
- Bégin, Jean-Yves (1969) *Le groupe de recherches sociales de l'O.N.F.*, Séquences : la revue de cinéma, N° 59, p. 14-22.
- Benoliel, Bernard (2002) « Groupes Medvedkine », *L'image, le monde*, n° 3, 2002.
- Berchoud, Micheline (2003) *La véridique et fabuleuse histoire d'un étrange groupuscule : le CCPPO*, Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple.
- Bernard, Denis, Gunther, André (1993) *L'instant rêvé. Albert Londe*, Laval : Éditions Trois.
- Bevort, Antoine, Jobert, Annette, Lallement, Michel, Miras, Arnaud (2012) *Dictionnaire du travail*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Binetruy, Georges (2000) « Nous avons créé un lien... », *Images Documentaires*, N°37/38, p. 43-46.

- Blanchon, Rémi (2001) *La Gravure sur bois au XIXe siècle. L'âge du bois debout*, Paris : Les Éditions de l'Amateur.
- Boltanski, Luv, Chiapello, Ève (1999) *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- Bouchard, Vincent (2012) *Pour un cinéma léger et synchrone ! Invention d'un dispositif à l'Office National du Film*, Montréal : Presses universitaires de Septentrion.
- Bonfanti, Antoine (prise de son et montage) (1968) *La charnière* [bande-son], Paris : ISKRA.
- Bourdeau, Vincent ; Jarrige, François ; Vincent, Julien (2006) *Les luddites. Bris de machines, économie politique et histoire.*, Paris : Éditions Inculte.
- Bourdieu, Pierre (1979) *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdot, Elsa (2019) « Incorporation : enquêtes sur les relations entre art et travail » Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études et pratiques des arts.
- Bourlon, Corinne. (1981 ou 1982) *Entretiens en vue de rapport, transcriptions et bandes magnétiques*. Non publié, fond Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon.
- Bourlon, Corinne (1981 ou 1982) *2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta*. Manuscrit et photocopies, non publié, fond Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon.
- Bourlon, Corinne (1980) *Rhodiacéta, la réalité ouvrière. 1<sup>er</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta*. Dactylographié, non publié, fond Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon.
- Braut, Simon (2024) *Et si l'art pouvait changer le monde ?*, Montréal : Septembre éditeur.
- Bridle, James (2023) *Toutes les intelligences du monde. Animaux, plantes et machines*, Paris : Éditions Points.
- Bryan-Wilson, J. (2009). *Art Workers and Radical Practices in the Vietnam War Era*. Berkeley : University of California Press.
- Byung-Chul Han (2014) *La société de la fatigue* (Julie Stroz, trad.) Paris : Éditions Circé.
- Byung-Chul Han (2016) *Psychopolitique, Le néolibéralisme et les nouvelles techniques du pouvoir* (Olivier Cossé, trad.) Paris : Éditions Circé.
- Calvet, Louis-Jean, Véronis, Jean (2008) *Les mots de Nicolas Sarkozy*, Paris : Éditions Seuil.
- Carbonell, Juan Sebastian (2022) *Le futur du travail, ce que les nouvelles technologies font au travail*, Paris : Éditions Amsterdam.
- Casilli, Antonio A. (2019) *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris : Seuil.
- CCPPO • Medvedkine (2012) [DVD reportage photographique avec musique], Les amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Bsançon et Le Centre Culturel Populaire de Palente les Orchamps.
- Cèbe, Pol (1970) « Le groupe Medvedkine », *Cinéma 151* (décembre 1970), p. 94.
- Charles, Jean (2009) « Pol Cèbe » dans *Culture en trois-huit, Pol Cèbe, une mémoire militante, 1959-1968*.

- Charles, Jean (2010) *Besançon ouvrier. Aux origines du mouvement syndical, 1862-1914*, Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté.
- Charron, Marie-Ève (2021) « Le capital humain : exposer l'emprise de la productivité sur les corps », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mai 2021, <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/599784/arts-visuels-avec-le-capital-humain-exposer-l-emprise-de-la-productivite-sur-les-corps?> (consulté le 26 avril 2026).
- Choay, Françoise (2009) *Le patrimoine en questions*, Paris : Seuil.
- « Conversation between Allan Sekula and Benjamin Buchloh », *Performance Under Working Conditions*, catalogue de la Generali Foundation, Vienne, 2003, cité dans Muracciole, Marie (dir) (2013) *Écrits sur la photographie 1974-1986 Allan Sekula*, Paris : Beaux-Arts de Paris éditions.
- Corbo (2006) *Art, éducation et société postindustrielle. Le Rapport Rioux et l'enseignement des arts au Québec (1966-1968)*, Québec : Septentrion.
- Cordillot, Michel (1990) *La naissance du mouvement ouvrier à Besançon. La Première Internationale (1869-1872)*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, Cahiers d'Études comtoises N° 45.
- Couture, Francine, Lemerise Suzanne (1992) « Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques », *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, p. 74-99, Montréal : Les Éditions Albert Saint-Martin.
- Crawford, Matthew B. (2000), *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, Paris : La Découverte.
- Christin, Anne-Marie (2009) *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion (original publié en 1995).
- Dancer-Mourès, Martine, Meaux, Danièle (dir.) (2014) *Les photographes et la commande industrielle, autour des éditions Paul-Martial*, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole.
- Debord, Guy-Ernest (1992) *La Société du spectacle*, Gallimard (original publié en 1967).
- De Certeau, Michel (2001) *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard (original publié en 1975).
- De Certeau, Michel (1993) *La culture au pluriel*, Paris : Éditions du Seuil (original publié en 1974).
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (1980) *Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Demage, Pauline (2013) *Rhodiacéta* (mémoire), Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, France.
- Demoment, Auguste (1953) *Un grand inventeur : Le comte de Chardonnet (1839- 1924)*, Paris : La colombe.
- Derrida, Jacques (1995) *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris : Galilée.
- Desjardins, Yves (2017) *Histoire du Mile End*, Montréal : Septentrion.
- Dolléans, E. (1939) *Histoire du mouvement ouvrier, tome 2*, A. Collin.
- Dugain, Marc (2024) *L'orgie capitaliste*, Paris : Allary Éditions.

- Eames, Charles (1990) *A Computer Perspective : Background to the Computer Age*, Cambridge : Harvard University Press (original publié en 1973).
- Edelman, Bernard (2001) *Le droit saisit par la photographie*, Flammarion (original publié en 1973 dans la collection « Théorie » dirigée par Louis Althusser chez François Maspero).
- Eisenstein, Elizabeth L. (1991) *La révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne*, Paris : Hachette Littératures (original publié en 1991).
- Edensor, Tim (2005) *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, New York : Berg.
- Ernaux, Annie (2008) *La Place*, Paris : Gallimard.
- Eyraud, Corinne, Lambert, Guy (dir.) 2009 *Filmer le travail. Films et travail*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Fabre, Daniel (dir.) (1993) *Écritures ordinaires*, Paris : P.O.L.
- Farge (1989) *Le goût de l'archive*, Paris : Seuil.
- Farocki, Harun (1995) *Workers leaving the factory* [film noir et blanc] 36 min.
- Farocki, Harun « Workers Leaving the Factory » (Faasch-Ibrahim, trad.), *Sense of cinema*, [http://archive.senseofcinema.com/contents/02/21/farocki\\_workers.html](http://archive.senseofcinema.com/contents/02/21/farocki_workers.html), consulté le 25 novembre 2016 (originellement publié dans *NachDruck/Imprint* Berlin : Verlag Vorwerk, New York : Lukas & Sternberg, 2001).
- Farocki, Harun (2015) *Labour in a single shot* [<http://www.labour-in-a-single-shot.net>]
- Faure, Alain, Rancière, Jacques (2007) *La parole ouvrière*, Paris : La Fabrique éditions (original publié en 1970).
- Federici, Sylvia (1975) *Wages Against Housework*, Londres : Power of Women Collective, Falling Wall Press.
- Ferry, Luc, Renault, Alain (1988) *La pensée 68*, Paris : Éditions Gallimard.
- Florida, Richard (2002) *The Rise of the Creative Class: And How it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York : Perseus Book Group.
- Foltz, Colin (2001) *L'expérience des groupes Medvedkine (Slon 1967-1974). Histoire d'une aventure cinématographique révolutionnaire* (mémoire de maîtrise inédit). Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- Foucault, Michel (2004) *Naissance de la biopolitique*, cours de 1978-1979, Seuil, Gallimard.
- Foulon, Sandrine (2019) « Le retour du tâcheronnage », *Alternatives économiques*, 2019/9 (N° 393), p. 28-29.
- France. Service des études et des statistiques industrielles (1987) *Le Secteur textile-habillement* [Texte imprimé]/Ministère de l'industrie, des P. et T. et du tourisme, Direction générale de l'industrie, Service des statistiques industrielles, Paris : SESSI.
- France. Service des études et des statistiques industrielles (2006) *Le textile en chiffres*, Ministère de l'économie des finances et de l'industrie, Direction générale de l'industrie, Service des statistiques industrielles, Paris : SESSI.

- Froger, Marion (2006) « De la fraternité. À propos des groupes Medvedkine » *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinéma : Journal of Film Studies*, vol. 17, no 1, 2006, p. 118-143.
- Froger, Marion (2009) *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Glafkidès, Pierre (1987) *Chimie et physique photographiques*, Paris : Éditions de l'usine nouvelle (original publié en 1949).
- Godelier, Maurice (1980) "Work and Its Representations: A Research Proposal", *History Workshop*, No. 10 (Autumn, 1980), pp. 164-174, Oxford University Press.
- Gonzalo J. Sanchez (1997) *Organizing independance. The Artists Federation of the Paris Commune and it's legacy 1871-1889*, Nebraska : University of Nebraska Press.
- Graeber, David (2019) *Bullshit Jobs* (Élise Roy, trad.) Paris : Éditions Les liens qui libèrent.
- Grant, Douglas (2016) *Cinéma Militant : Political Filmmaking and May 1968*, Colombia University Press.
- Gregorczyk, Audrey (2004) *Images de soie, de Jacquard à l'ordinateur*, Paris : Somogy ; Saint-Etienne : Musée d'art et d'industrie.
- Grève de la Rhodia en 1967* (1967) mémoire de maîtrise sous la direction de Jean Charles, document non achevé et non publié.
- Groupes Medvedkine (réalisateurs) (1968) *Classe de lutte* [film], Paris : ISKRA.
- Harvey, David (2011) *Le capitalisme contre le droit à la ville. Néolibéralisme, urbanisation, résistances*, Le Roy Cyril, Vieillescazes, Nicolas, Garrot, Clémence, Gross, Joséphine (trad.), Paris : Éditions Amsterdam (original publié en 2011).
- Heinich, Nathalie (1993) *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Heinich, Nathalie (2005) *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard.
- Jacomy, Bruno (1990) *Une histoire des techniques*, Paris : les éditions du Seuil.
- Jarrett, Kylie (2015) *Feminism, Labor and Digital Media. The digital Housewife*, Londres : Routledge.
- Jussim, Estelle (1974) *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic technologies in the nineteenth century*, New York : R. R. Bowker Co.
- Keucheyan, Razmig (2017) *Hémisphère Gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, Paris : Éditions La Découverte (original publié en 2010).
- Kolbowski, Silvia (1998/1999) *An inadequate history of conceptual art*, vidéo et son en boucle, 55 min, présenté dans l'exposition *Rien et tout* (2009) Commissaire Michèle Thériault.
- Laderman Ukeles, Mierle (1969) *Maintenance Art Manifesto 1969 Proposal for an exhibition "CARE"*, Philadelphie : auteur, New York : Ronald Felman Gallery.

- « La Rhodia sur deux fronts », *Besançon votre ville*, février/mars 2018.
- Lafleur, Stéphane (2012) *La journée qui s'en vient est flambant neuve*, album *Astronomie*, Avec pas d'casque.
- Laforce, Jocelyne (1973) *États généraux de la culture au Québec* [vidéo] Montréal : Vidéographe.
- Lantenois, Annick (2013) *Le vertige du funambule : le design graphique entre économie et morale*, Montreuil : B42 (original publié en 2010).
- Laude, Madeleine (2010) *Une femme affranchie : Gabrielle Petit l'indomptable*, Paris : Les Éditions du Monde libertaire.
- Larouche, Manoushka, Savard, Karine (2024) *I've Been Thinking About How to Keep this Project Alive (LOL) in a Way that Makes Sense Under the Circumstances. (I presume you are still going ahead with the project.)*, Montréal : Karine Savard.
- Layerle, Sébastien (2008) *Caméras en lutte en mai 68 : par ailleurs le cinéma est une arme*, Paris : Nouveau monde éditions.
- Lazzarato, Maurizio (2009) *Expérimentations politiques*, Paris : Éditions Amsterdam.
- Lazzarato, Maurizio (2011) *La fabrique de l'homme endetté. Essai sur la condition néolibérale*, Paris : Éditions Amsterdam.
- Lederlin, Fanny (2020) *Les dépossédés de l'open space. Une critique écologique du travail*, Paris : Presses universitaires de France.
- Lemerise, Suzanne, « L'art, l'artiste, l'école », *Les arts visuels au Québec durant les années soixante* (dir.) Francine Couture, Montréal : VLB Éditeur, 1993.
- “Le Rapport Rioux et les pratiques innovatrices en arts plastiques”. (1992) dans *Hommage à Marcel Rioux. Sociologie critique, création artistique et société contemporaine*, Montréal : Éditions Saint-Martin.
- Le Roux, Hervé (1996) *Reprise. Un voyage au cœur de la classe ouvrière*, 192 min. Éditions Montparnasse.
- Les groupes Medvedkine* (2006) 2 DVD et un livre, Paris : Iskra et éd. Montparnasse.
- Le Strat, Pascal Nicolas (2024) *Faire recherche en commun*, Rennes : Les éditions du commun.
- Linhart, Danièle (2015) *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Paris : Erès.
- Lubin, Marc-Andy (2025) *Les conditions socioéconomiques des artistes et des autres travailleurs et travailleuses des professions culturelles au Québec en 2021*, Institut de la statistique du Québec, consultable à l'adresse : <https://statistique.quebec.ca/fr/fichier/conditions-socioeconomiques-artistes-professions-culturelles-2021.pdf> (consulté le 20 avril 2026).
- Lumière Auguste, Lumière, Louis (1895) *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Film noir et blanc] 45 sec.
- Lyotard, Jean-François (1977) *Instruction païennes*, Paris : Gallilée.

- MacKenzie, Scott (1996) « Société nouvelle : The Challenge for Change in the Alternative Public Sphere » *Revue Canadienne d'Études cinématographiques*, Vol. 5, No. 2, Special Issue : Centenary of Cinema in Canada (Fall/automne 1996), pp. 67-83.
- Macron, Emmanuel (2018, novembre) Discours prononcé au Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de la ville, ville de Besançon, France, récupéré de [https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7\\_1oz\\_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEI-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44](https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7_1oz_qTBuuiPPZxFLI8RcsdkAamEI-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44) (consulté le 16 novembre 2018).
- Maindron, Ernest (1886) *Les affiches illustrées*, Paris : M. Launette et Cie.
- Mainz, Valerie et Pollock, Griselda (dir.) (2000) *Work and the Image, Volume One, Work Craft and Labour : Visual Representations in Changing Histories*, Ashgate Publishing Company.
- Mainz, Valerie et Pollock, Griselda (dir.) (2000) *Work and the Image, Volume Two, Work in Modern Times : Visual Mediations and Social Processes*, Ashgate Publishing Company.
- Manovich, Lev (2010) *Le langage des nouveaux médias* (Richard Crevier, trad.), Les presses du réel (original publié en 2001).
- Marcilloux, Patrice (dir.) (2005) *Le travail en représentations*, Nancy : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques (CHTS).
- Marker, Chris (1967) « Les révoltés de la Rhodia », *Le Nouvel Observateur*, n° 123, p. 22-29.
- Marker, Chris, Marret, Mario (réalisateurs) (1967-1968) *À Bientôt j'espère* [film]. France : Iskra.
- McWilliam, Neil (2007) *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, (Françoise Jaouën, trad.) Dijon : Les presses du réel Press (original publié en 1993).
- Mendel, Ernest (1978) *Late Capitalism*, Londres : Verso.
- Menger, Pierre-Michel (2002) *Portrait de l'artiste en travailleur, métamorphoses du capitalisme*, Paris : Le Seuil.
- Mensch, Nicolas (2013) *L'art transgressif du graffiti : pratiques et contrôle social* (thèse de doctorat), Université de Franche-Comté.
- Mensch, Nicolas (2018) *La Rhodiacéta de Besançon. Paroles ouvrières*, Paris : L'Harmattan.
- Molseworth, Helen (2003) *Work Ethic*, The Baltimore Museum of Art, The Pennsylvania State University Press.
- Moran, James (dir.) (1974) *Printing in the 20<sup>th</sup> Century*, Londres : Northwood Publications.
- Moulier-Boutang, Yann (2007) *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Paris : Éditions Amsterdam.
- Muel, Bruno (2000) « Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon-Sochaux, 1967-1974) », *Images Documentaires* n°37/38, p. 15-35.
- Muracciole, Marie (dir.) (2013) *Écrits sur la photographie 1974-1986 Allan Sekula*, Paris : Beaux-Arts de Paris éditions.

- Nancy, Jean-Luc (1986) *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois Éditeur.
- Ouellet, Florence, Lajoie, Camille, Delorme, François, Vincent-Clarke, Rachel (2022) *Portrait de la situation socioéconomique des artistes en art visuels du Québec*, consultable à l'adresse : <https://raav.org/app/uploads/2022/03/Portrait-de-la-situation-socioeconomique-des-artistes-en-arts-visuels-du-Quebec.pdf> (consulté le 20 avril 2026).
- Peroni, Michel, Roux, Jacques (1996) *Le travail photographié*, Paris : CNRS Éditions, Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Perroud, Marc (réalisateur), Bizard, Benoît (image), Garing, Dominique (producteur), (2016) *Tant que les murs tiennent* [film], France : Vie des hautes production.
- Philippe, Anne (1971) « Medvedkine, tu connais ? Interview avec Slon et Chris Marker », *Le monde*, 2 décembre 1971, p. 17.
- Pinard, Joseph (2003) *Rebelles et révoltées. De la belle époque (?) à la « grande boucherie en Franche Comté »*, Langres : Éditions Cêre.
- Pinard, Rolande (2018) *L'envers du travail*, Montréal : Lux Éditeur.
- Plamondon (2013) *Pomme S*, Montréal : Le Quartanier.
- Potter, 2018 *Qu'est-ce qu'un designer* (Suboticki, Damien, trad.) Paris : Éditions B42 (original publié en 1969).
- Rancière, Jacques (1981) *La nuit des prolétaires : archives du rêve ouvrier*, Paris : Fayard.
- Rancière (2003) *Le destin des images*, Paris : La fabrique éditions.
- Raydar, Guy (2012) *CCPPO • Medvedkine. Besançon 68* [document vidéo], Besançon : Les Amis de la Maison du Peuple.
- Relange, Christine, Mensch, Nicolas (dir.) *Paroles d'ouvriers de la Rhodiacéta*, musée du Temps de Besançon.
- Renahy, Carole Karlen (2014) *Une mémoire Rhodia*, Besançon : Auteur.
- Rey (1987) « Le nom d'artiste », *Romantisme*, no 55. L'artiste, l'écrivain, le poète. p. 5-22.
- Rifkin, Jeremy (1997) *La fin du travail* (Pierre Rouve, trad.) Montréal : Boréal, original publié en 1995.
- Rivière, Georges Henri (1985) « Définition évolutive de l'écomusée », *Museum*, XXXVII, 4, p. 182-184, (original publié en 1980).
- Robert, Camille (2018) *Toutes les femmes sont d'abord ménagères. Histoire d'un combat féministe sur la reconnaissance du travail ménager*, Montréal : Éditions Sommes toutes.
- Roberts, Sarah T. (2020) *Derrière les écrans : les nettoyeurs du Web à l'ombre des réseaux sociaux*, Paris : Éditions La Découverte.
- Robillard, Yves (dir.) (1973) *Québec underground, 10 ans d'art marginal au Québec, 1962-1972*, Tome 2 Montréal : Les éditions Médiart.
- Rodriguez, Pablo (2016) « L'artiste-entrepreneur : le seul horizon qu'il nous reste ? », dans *Journée sans culture et al.* (dir.) (2016) *Troubler la fête, rallumer notre joie*, Montréal :

- Pablo Roriguez [au nom de Journée sans culture], récupéré de <http://www.journeesansculture.ca/fr/se-procurer-le-pdf/> (consulté le 4 décembre 2019)
- Rosler, Martha (2013) *Culture Class*, New York : e-flux et Berlin : Sternberg Press.
- Ross, Kristin (2010) *Mai 68 et ses vies ultérieures* (Vignaux, Anne-Laure, trad.) Marseille : Agone (original publié en 2002).
- Rude, Fernand (1982) *Les révoltes des canuts (novembre 1831 — avril 1834)*, Paris : Maspero.
- Ruffier, Jean (1981) *Production du changement organisationnel : 15 ans d'histoire d'une usine textile*. Thèse, Université d'Aix-Marseille II (Faculté des Sciences économiques) et C.N.R.S., Laboratoire d'économie et de sociologie du travail, sous la direction de Marc Maurice.
- Sadin, Éric (2015) *La vie algorithmique, critique de la raison numérique*, Paris : Éditions L'Échappée.
- Sadin, Éric (2021) *L'intelligence artificielle ou l'enjeu du siècle*, Paris : Éditions L'Échappée.
- Samuel, Raphael (2012) *Theatres of Memory : Past and Present in contemporary culture*, Londres : Verso.
- Saulnier, Alain (2024), *Tenir tête aux géants du web*, Montréal : Les Éditions Écosociété.
- Sekula, Allan (1983) "Photography between labour and capital", Buchloh, Benjamin, Wilkie, Robert (dir.), *Mining Photographs and Other Pictures. A selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cap Breton. 1948-1968*. Halifax : The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Sekula, Allan, Buchloh, Benjamin, (2003) « Conversation Between Allan Sekula and Benjamin Buchloh », *Performance Under Working Conditions*, catalogue de la Generali Foundation, Vienne, cité dans Muracciole, Marie (dir.) (2013) *Écrits sur la photographie 1974-1986*. Allan Sekula, Paris : Beaux-Arts de Paris éditions.
- Sewell, William H. (2007) *Work and Revolution in France: The Language of Labour From the Old Regime to 1848*, Cambridge University Press (original publié en 1980).
- Sholette, Gregory (2011) *Dark matter : art and politics in the age of entreprise culture*, Londres : Pluto Press.
- Simondon, Gilbert (2012) *Du mode d'existence des objets technique*, Paris : Aubier (original publié en 1958).
- Simonet, Maud (2018) *Travail gratuit : la nouvelle exploitation*, Paris : Éditions Textuel.
- Singerman, Howard (1999) *Art Subjects: Making Artists in the American University*, Berkeley University Press.
- Sirinelli, Jean-François (2008) *Mai 68 : L'événement Janus*, Fayard.
- Sirois Rouleau, Dominique (2021) « Compte-rendu d'exposition », *Esse*, automne 2021, <https://www.erudit.org/en/journals/esse/2021-n103-esse06425/96965ac.pdf> (consulté le 26 avril 2026).

- Stark, Trevor (2012) “Cinema in the Hands of the People : Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film ”, *October* 139, Winter 2012, p. 117-150.
- Sterlin, Marie, Trussart, Antoine (2022) *Gentriville : Comment des quartiers deviennent inabordables*, Montréal : VLB Éditeur.
- Steyerl, Hito (2009) “Is a Museum a Factory”, *e-flux journal* #07—June 2009 (consulté le 27 novembre 2018 à l’adresse <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory>).
- Tatu, Chantal, Lassus, François, Benoit-Guyod, Liliane, Barbe, Claude, Charles, Jean, Maurivard, Georges, Pagani, Michel (2009) *Culture en trois-huit. Pol Cèbe. Une mémoire militante 1959-1968*, Besançon : Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire Ouvrière de Besançon.
- Thompson, Edward (2012) *La formation de la classe ouvrière anglaise* (Marie-Noël Thibault, Mireille Golaszewski, Gilles Dauvé, trad.) Paris : les éditions du Seuil (original publié en 1963).
- Traforetti, Henri (2000) « Des images-souvenir », *Images Documentaires* n°37/38, p. 37-42.
- Turing, Alan (1995) Trad. Patrice Blanchard, *La machine de Turing*, Paris : Éditions du Seuil (article original publié en 1950 : « Computing machinery and intelligence »).
- Voyer, Marie-Hélène (2021) *L’habitude des ruines. Le sacre de l’oubli et de la laideur au Québec*, Montréal : Lux Éditeur.
- Vigna, Xavier (2006) « Les groupes Medvedkine, Besançon et Sochaux » *Cahiers d’histoire. Revue d’histoire critique*, p. 99.
- Waugh, Thomas, Brendan, Michael, Brendan Baker, Winton, Erza (2010) *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*, Montréal : McGill-Queen’s University Press.
- Weil, Simone (1951) *La condition ouvrière*, Paris : Gallimard.
- Weil, Simone (2016) *Grèves et joie pure : Une arme nouvelle : les occupations d’usine, 1936*, Paris : Libertalia (articles originaux publiés entre 1909-1943).
- West, Darrell M. (2018) *The Future of Work, AI and Automation*, Washington : Brookings Institution Press.
- Zaccaria, Diego (2008) *L’affiche, paroles publiques*, Paris : Les éditions textuel.
- Zancarini-Fournel, Michelle (2016) *Les luttes et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours*, Paris : La Découverte.
- Zancarini-Fournel, Michelle, Artières, Philippe (2008) *68, une histoire collective, 1962-1981*, Paris : La Découverte.
- Zancarini-Fournel, Michelle ; Dreyfus-Armand, Geneviève ; Frank, Robert ; Lévy Marie-Françoise (2000) *Les Années 68 : le temps de la contestation*, Complexe/IHTP.
- Zukin, Sharon (1982) *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change*, New Jersey : Rutgers University Press.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE  
(AUTRES RÉFÉRENCES CONSULTÉES)

**CCPPO, groupe Medvedkine, Chris Marker**

- Alter, Nora M. (2006) *Chris Marker*, University of Illinois Press.
- Cèbe, Pol (2009) *Culture en trois-huit. Une mémoire militante*. Les Cahiers des Amis de la Maison du Peuple et de la Mémoire ouvrière de Besançon. n° 7, octobre.
- Cèbe, Pol (1971) « Rencontre avec Medvedkine », *L'Avant-Scène Cinéma* n° 120 (décembre 1971), p. 8-9.
- Lupton, Catherine (2004) *Chris Marker : Memories of the Future*, Chicago : University of Chicago Press.
- Mandelbaum, Jacques (2002) « Au festival de Belfort, l'utopie ouvrière dans un multiplexe », *Le Monde*, 6 décembre 2002.
- Marker, Chris (2003) "Marker Direct : an interview with Chris Marker", *Film Comment* 39, n°3, p. 39.
- Marker, Chris (1971) « Le ciné-ours », *Image et son* 255 décembre 1971, p. 4.
- Marker, Chris (1973) « Puisqu'on vous dit que c'est possible » [43 min], publié dans (2013) DVD *Le fond de l'air est rouge*, Issy-les-Moulineaux : Arte Éditions.
- Muel, Bruno, Muel-Dreyfus « Week-ends à Sochaux (1968-1974) », dans Damamme, Dominique, Gobille, Boris, Matonti, Frédérique, Pudal, Bernard (dir.) (2008) *Mai Juin 68*, Paris : Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières.
- Widdis, Emma (2005) *Alexander Medvedkin*, Londres : Tauris.

**Usine Chardonnet**

- Auzeanot, R. (1923) « Société de la Soie artificielle de Besançon », *L'Illustration économique et financière*, n° 5 spécial Le département du Doubs, suppl. du 4 août 1923.
- Bidalot, Georges (2009) *Besançon, des origines à nos jours. Histoire politique et économique d'une ville*, Pontarlier : Les Presses du Belvédère.
- Petey, Isabelle. *Essai d'histoire détaillée de l'usine Soies Chardonnet 1888-1921 à partir des archives (Dépouillement de correspondance 1880-1894)*, fonds d'archives Chardonnet, musée du Temps de Besançon.

Pinard, Joseph (2000) « Le plus dur conflit social de l'histoire bisontine : la grève des Soieries en 1908 », *BVV*, octobre 2000.

Poupard, Laurent (1992) *Usine à papier de la société des Papeteries Bisontines, usine de fibres artificielles et synthétiques dite usine des Soieries puis de la Rhodiacéta* (Dossier IA25000260). Région Franche-Comté, Inventaire du patrimoine, 1992.

### **Usine Rhodiacéta**

Baud, Denis, Comte, Gilles, Fischer, Manfred (ed.) (1999) *Histoires d'une usine en grève. Rhodiacéta, 1967-1968, Lyon-Vaise*. Lyon : Éditions Révoltes (Centre coopératif d'histoire vivante des révoltes et des alternatives sociales).

Hatzfelt, Nicolas, Lomba, Cédric (2008) « La grève de Rhodiacéta en 1967 » dans Damamme, Dominique, Gobille, Boris, Matonti, Frédérique, Pudal, Bernard (dir.) (2008) *Mai Juin 68*, Paris : Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières.

Maurivard, Georges (2008) « “Classes de Lutte”, luttes de classes », *Critique Communiste* 186 (Mars 2008), p. 92-100.

Mensch, Nicolas, Relange, Christine. *Paroles d'ouvriers de la Rhodiacéta. À l'aube de la mondialisation du textile*, fonds Rhodiacéta, musée du Temps de Besançon, article inédit.

Mertinet, Pierre (1975) *Le coût humain du travail en équipes alternantes dans une fabrique de fils et fibres synthétiques de province*. Thèse, Université Paris I — Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Henri Bartoli.

Ruffier, Jean (1981) *Production du changement organisationnel : 15 ans d'histoire d'une usine textile*. Thèse, Université d'Aix-Marseille II (Faculté des Sciences économiques) et C.N.R.S., Laboratoire d'économie et de sociologie du travail, sous la direction de Marc Maurice.

Varon, Henri (1949) « Les textiles artificiels et synthétiques », *L'information géographique*, v. 13, n° 4, 1949, p. 145-147.

### **Usine Lip**

Gourgues, Guillaume, Neuschwander, Claude (2018) *Pourquoi ont-ils tué Lip ? De la victoire ouvrière au tournant néolibéral*, Paris : Éditions Raisons d'agir.

Piton, Monique (2010) *Mémoires libres*, Paris : Éditions Syllepse.

Rouaud, Christian (2007) *Les Lip, L'imagination au pouvoir DVD* [Film couleur avec séquences noir et blanc] 118 min. Bois-Colombes : Les Films du paradoxe.

Reid, Donald (2018) *Opening the gates : the Lip affair, 1968-1981*, New York : Verso.

## **Mai 68**

- Horn, Gerd-Rainer (2007) *The Spirit of "68: Rebellion in Western Europe and North America, 1956-1976*, OUP Oxford.
- Joffrin, Laurent (2008) *Mai 68 : Une histoire du mouvement*, Paris : les éditions du Seuil.
- Zancarini-Fournel, Michelle (2008) *Le moment 68 : une histoire contestée*, Paris : les éditions du Seuil.
- Narot, Jean-Franklin (1988) « Mai 68 raconté aux enfants. Contribution à la critique de l'inintelligence organisée », *Le Débat* 1988/4 (n° 51), p. 179-192.

## **Images et représentations du travail**

- Bailly, Jean-Christophe, Huyghe, Pierre-Damien, Talbot, Laetitia (2007) *Et voilà le travail. Le monde du travail, si le travail fait un monde*, Aix en Povençe : Actes sud, Galerie d'Art du conseil Général des Bouches-du-Rhône.
- Birch, Jesse, Holder, Will (2016) *Back Diamond Dust*, Sternberg Press, Nanaimo Art Gallery.
- Bonneau, Pierre, Estiez-Willemont, Liane, Willemont, Jacques (1968) *Reprise du travail aux usines Wonder* [Film noir et blanc] 10 min., ISKRA.
- Davies, Sue, Collier, Caroline (dir.) (1987) *British industrial Photography 1843-1986*, Londres : The photographers Gallery.
- Deller, Jeremy (2001) *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miners' strike*, Artangel.
- Evans, Walker (1955) « Beauties of the Common Tools », *Fortune*, Juillet, 1955, p. 103-107.
- Guignard, Laurence, Raggi, Pascal, Thévenin, Étienne, (2011) *Corps et machines à l'âge industriel*, Presses universitaires de Renne
- Herron, C., Hoffmitz, S., Roberts, W., Storey, R. (1981) *All that our hands have done: A pictorial History of the Hamilton workers*, Oakville, Ontario.
- Hine, Lewis, *Lewis Hine: Children at Work*, Munich, London, New York, Prestel Verlag, 1999.
- Hurley, F. Jack (1980) *Industry and the photographic image*, New York : Dover Publications.
- Jenkins, Reese V. (1975) *Images and Enterprise: Technology and the American Photographic Industry, 1839-1925*. Baltimore : John Hopkins University Press.
- Kollar, François (1932) *La France travaille*, Paris : Horizons de France.
- Lelieur, Anne-Claude, Bachollet, Raymond (1986) *La France travaille. François Kollar*, Paris : Éditions du Chêne.
- Lesme, Anne « Lewis Hine et le National Child Labor Committee : vérité documentaire et rhétorique visuelle et textuelle », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 19 février 2015, consulté le 25 septembre 2017, <http://transatlantica.revues.org/7185>

- Lewis Wickes Hine (1977) *Men at work photographic studies of modern men and machines*, International Museum of Photography at George Eastman House, New York Dover.
- Michel, Alain P. (2003) « Images du travail à la chaîne. Le cas Renault (1917-1939) », *Études photographiques*, 13 juillet 2003, [En ligne], mis en ligne le 20 septembre 2008, <http://etudesphotographiques.revues.org/348> (consulté le 25 septembre 2017).
- Riis, Jacob A. (1971) *How the other half live: Studies among the Tenements of New York*, New York Dover (original publié en 1890).
- Sekula, Allan (2015) *Ship of Fools/The Dockers' Museum*, Frac Bretagne : La Criée centre d'art contemporain.
- Sekula, Allan (1978) « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation » dans Muracciolo, Marie (dir.) (2013) *Écrits sur la photographie 1974-1986*, Paris : Beaux-Arts de Paris éditions.
- Sekula, Allan (1972) *Untitled Slide Sequence, 1972. End of day shift. General Dynamics Convair Division aerospace factory. San Diego California. 17 February 1972.* [75 diapositives noir et blanc (trois séries dupliquées de 25) projetées à 13 secondes d'intervalle.] 17 min 20 s en boucle.

### **Affiches et imprimerie**

- Breuer, Gerda, Meer, Julia (dir.) (2012) *Women in Graphic Design 1890-2012*, Berlin : Jovis.
- Ades, Dawn (1984) *The 20<sup>th</sup> Century Poster: Design of the Avant-Garde*, New York : Abbeville Press.
- Bacot, Jean-Pierre (2005) *La presse illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle*, Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- Barnicoat, John (1972) *Histoire concise de l'affiche*, Paris : Hachette.
- Cramsie, Patrick (2010) *The story of graphic design*, New York : Abrams.
- De Bondt, Sarah, de Smet, Catherine (dir.) (2014) *Graphic Design : History in the Writing (1983-2011)*, Londres : Occasional Papers (original publié en 2012).
- Dictionnaire des graveurs sur bois au XIX<sup>e</sup> siècle* (2001) « Préface » de Pierre-Jean Rémy, Paris : Editions de l'Amateur.
- Duplessis, Georges (1877) *Les Merveilles de la gravure*, ouvrage illustré de 54 gravures réalisées par A. Sellier, Bibliothèque des Merveilles, dirigée par M. Edouard Charton, 3<sup>e</sup> Éd. (original publié en 1869).
- Lupton, Ellen, Miller, Abbott (dir.) (1996) *Design Writing Research: Writing on Graphic Design*, New York : Phaidon.
- Saunders, Gill, Timmers, Margaret (dir.) (2020) *The Posters; A Visual History*, Londres : Thames & Hudson.

## **Photographie et cinéma**

- Ackerman, Carl W. (1930) *George Eastman*, Boston : Houghton Mifflin.
- Benjamin, Walter (1998) *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Schocken.
- Bouchard, Vincent (2012) *Pour un cinéma léger et synchrone !*, Presses universitaires du Septentrion.
- Braun, Martha (1992) *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago : The University of Chicago Press.
- Cartier-Bresson, Anne (2008) *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris : Musée pour le livre.
- Coissac, G. M. (1925) *Histoire du cinématographe*, Paris : Cinéopse.
- Eder, Josef Maria (1978) *History of photography* (Edward Epstein, trad.) Columbia University Press (original publié en 1905).
- Freund, Gisèle (1980) *Photography and society*. Boston : David R. Godine.
- Frizot, Michel (dir.) (1994) *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris : Bordas.
- Lavédrine, Bertrand (2008) *(re)Connaître et conserver les photographies anciennes*, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- Mchullan, Marshall (1964) *Understanding media: The extension of man*. The MIT Press.
- Pinney, Christopher (2014) *Photography and Anthropology*, Londres : Reaktion Books Ltd (original publié en 2011).
- Potonniée, Georges (1925) *Histoire de la découverte de la photographie*, Paris : Paul Montel.
- Rosenblum, Naomi (1992) *Une histoire mondiale de la photographie*, Éditions Abbeville (original publié en 1984).
- Tagg, John (2009) *The Disciplinary Frame*, Minneapolis: University of Minnesota.
- Tagg, John (1992) *Grounds of dispute. Art History, Cultural Politics and the Discursive Field*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, John (1988) *The Burden of Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tomas, David (2004) *Beyond the image machine. A history of visual technologies*, Londres : Continuum.
- Tomas, David (2004) *A blinding flash of light*. Montréal : Dazibao.
- Tomas, David (1996) *Transcultural Space and Transcultural Beings*, Westview Press.

## **Art et travail, art et politique**

- Clark, T. J. (1992) *Le bourgeois absolut. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, (Carole Iacovella, trad.) Art édition (original publié en 1973).

- Clark, T. J. (2007) *Une image du peuple — Gustave Courbet et la révolution de 1848* (Anne-Marie Bony, Françoise Jaouën, trad.), Les Presses du réel (original publié en 1973).
- Lamoureux, Ève (2009) *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Écosociété.
- Léger, Marc James (2012) *Brave New Avant Garde : Essays on Contemporary Art and Politics*, Zero Books.
- Léger, Marc James (2013) *The Neoliberal undead : essays on contemporary art and politics*, Zero Books.
- Sholette, Gregory et Stimson, Blake (dir.) (2007) *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, The University of Minnesota.

### **Travail, marxisme et mouvements ouvriers**

- Buscatto, Marie (2012) *Dictionnaire du travail*, Paris : Presses universitaires de France.
- Braveman, Harry (1998) *Labor and Monopoly Capital: The degradation of work in the Twentieth Century*, New York : Monthly Review Press (original publié en 1974).
- Chevassus-au-Louis, Nicolas (2006) *Les briseurs de machines : de Ned Ludd à José Bové*, Paris : les éditions du Seuil.
- Guerrien, Bernard (2002) *Dictionnaire d'analyse économique : microéconomie, macroéconomie, théorie des jeux, etc.* Paris : La Découverte (original publié en 1996).
- Hardt, Michael, Negri, Antonio (2000) *Empire*, Cambridge : Harvard University Press.
- Hobsbawm, Eric J. (1997) *L'ère des empires. 1875-1914*, Paris : Hachette (original publié en 1987).
- Hobsbawm, Eric J. (1997) *L'ère du capital. 1848-1875*, Paris : Hachette (original publié en 1975).
- Hobsbawm, Eric J. (1969) *L'ère des révolutions. 1789-1848*, Paris : Fayard (original publié en 1962).
- Hoegsberg, Milena, Fisher, Cora (dir.) (2013) *Living labor*, Sternbeg Press.
- Jaffe, Sarah (2021) *Work won't love you back. How Devotion to Our Jobs Keeps Us Exploited, Exhausted and Alone*, Londres : Hurst.
- Jarrett, Kylie (2015) *Derrière les écrans. Les nettoyeurs du web à l'ombre des réseaux sociaux*, Paris : Éditions La Découverte.
- Komlosy, Andrea (2018) *Work: The last 1000 years* (Loren Balhorn, Jacob Watson, trad.) London: Verso (original publié en 2014).
- Kumar, Krishan (1978) *Prophecy and progress: The sociology of Industrial and Post-Industrial society*, Penguin Press.
- Mandel, Ernest, (1978) *Late Capitalism* (Joris De Bres, trad.) Londres : Verso.

- Marx, Karl (1900) *Le Capital. Critique de l'économie politique (Livre II)*, V. Giard et E. Brière, libraires-éditeurs.
- Marx, Karl (1969) *Le Capital (livre I)*, Flammarion (original publié en 1867).
- Marx, Karl (1973) *Grundrisse*, Londres : Penguin (original publié en 1939).
- Montreuil, Jean (1946) *Histoire du mouvement ouvrier en France des origines à nos jours*, Paris : Aubier.
- Mumford, Lewis (1950) *Technique et civilisation*, Paris : les éditions du Seuil (original publié en 1934).
- Ross, Kristin (2015) *L'imaginaire de la Commune* (Étienne Dobenesque, trad.) Paris : La fabrique éditions (original publié en 2015).
- Scholz, Trebor (2012) *Digital Labor. The Internet as Playground and Factory*, Londres : Routledge.
- Sohn-Rethel, Alfred (1978) *Intellectual an Manual Labour*, New Jersey: Humanities Press.

### **Techniques et machines**

- Diderot, Denis, D'Alembert (1751-1772) *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris : Le Breton.
- Dumas, Maurice (dir.) (1962-1979) *Histoire générale des techniques*, 5 volumes, Paris : Presses Universitaires de France.
- Gille, Bertrand (dir.) (1978) *Histoire des techniques*, Éditions Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade ».
- Leroi-Gourhan, André (1971) *Évolutions et techniques*, Paris : A. Michel (original publié en 1943).
- Mumford , Lewis (1950) *Technique et Civilisation*, Paris : les éditions du Seuil.
- Rousseau, Pascal, Faure-Conorton, Julien, Samson, Pierre, Fréchuret, Maurice, Cartier, Claudine, Cousseau, Henry-Claude (2016) *L'art et la machine*, Édition Musée des Confluences et Lienart.

### **Nouveaux médias, internet, intelligence artificielle**

- Bates, David W. (2013) *An artificial History of Natural Intelligence*, Chicago : The University of Chicago Press.
- Benanav, Aaron (2020) *Automation and the future of work*, Londres : Verso.
- Byung-Chul Han (2015) *Dans la nuée. Réflexions sur le numérique*, Paris Actes sud.
- Cassilli, Antonio A. (2015) *Qu'est-ce que le digital labor*, Paris : Institut National de l'Audiovisuel.
- Flichy, Patrice (2017) *Les nouvelles frontières du travail à l'ère numérique*, Paris : Seuil.

- Guillaud, Hubert (2025) *Les algorithmes contre la société*, Paris : La fabrique éditions.
- Méda, Dominique (2019) *Les nouveaux travailleurs des applis*, Paris : Presses Universitaires de France.
- West, Darrell M. (2018) *The Future of Work. Robots, AI and Automatisation*, Washington : Brookings Institution Press.

### **Transformation de la ville**

- Durand Folco, Jonathan (2017) *À nous la ville. Traité de municipalisme*, Écosociété.
- Harvey, David (2015) *Villes réelles. Du droit à la ville à la révolution urbaine*, Demange, Odile (trad.) Éditions Buchet Chastel (original publié en 2012).
- Schöffer, Nicolas (1974) *La nouvelle chartre de la ville*, Paris : Éditions Denoël/Gonthier.
- Servi, Lorenzo (2023) *The City Is Ours. Torn posters*, Montréal : Other Editions.
- Stavrides, Stavros (2016) *Common Space: The City as Commons*, London : Zed Books.

### **Archive, mémoire, document**

- Bénichou, Anne (2013) *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris : L'Hamattan.
- Bénichou, Anne (2010) *Ouvrir le document*, Dijon : Les presses du réel.
- Bismarck, Beatrice, Feildman, Hans Peter, Obrist, Hans Ulrich, Stoller, Diethelm, Wuggenig, Ulf (dir.) (2010) *Interarchive*, Koln : Verlag der Buchhandlung Walter König.
- Merewether, Charles (dir.) (1994) *The Archive*, Cambridge : MIT Press, Londres : Whitechapel Gallery.
- Okwui, Enwezor (2007) *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, New York : International Center of Photography, Göttingen : Steidl Publishers.
- Schaffner, Ingrid (dir.) (1999) *Deep storage: Collecting, storing and Archiving in Art*, Munich : Prestel Publishing.

### **Désindustrialisation**

- Adams Stein, Jesse (2017) *Hot Metal: Material Culture and Tangible Labour*, Manchester : Manchester University Press.
- Adams Stein, Jesse (2022) *Industrial Craft in Australia. Oral Histories of Creativity and Survival*, Londres : Palgrave Macmillan Cham.
- Bluestone, Barry, Harrison, Bennett (1982) *The Deindustrialization of America*, New York : Basic Books.
- Cowie, Jefferson, Heathcott, Joseph (dir.) (2003) *Beyond the Ruins: The Meanings of Deindustrialization*, New York : Cornell University Press.

- Fontaine, Marion, Vigna, Xavier (2019) « La désindustrialisation, une histoire en cours », dans *20 & 21. Revue d'histoire*, v144 n4 (20 191 002) : 2.
- Portelli, Alessandro (2017) *Biography of an industrial town: Terni, Italy, 1831-2014*, Cham, Switzerland : Palgrave Macmillan.
- High, Steven, MacKinnon, Lachlan, Perchard, Andrew (dir.) (2017) *The Deindustrialized World. Confronting Ruination in Postindustrial Places*, Toronto : UBC Press.
- Zukin, Sharon (2010) *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*, New York : Oxford University Press.
- Stoler, Ann Laura (dir.) (2013) *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*, New York : Duke University Press.

### **Médiation culturelle**

- Lafortune, Jean-Marie (2012) *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lamoureux, Ève Casemajor, Nathalie, Lamoureux, Eve, Jacob, Louis, Beauchemin, William-J (dir.) (2012) *Cohabiter : imaginer les médiations culturelles au XXI<sup>e</sup> siècle*, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lamoureux, Ève, Uhl, Magali (2018) *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*, Québec : Presses de l'Université du Québec.

## ANNEXE A

### Discours prononcé à Besançon par Emmanuel Macron <sup>226</sup>

Merci chers amis. Monsieur le maire, merci pour votre accueil. Monsieur le ministre, mesdames, et messieurs les parlementaires, madame la présidente du conseil régional, madame la présidente du conseil départemental, mesdames, messieurs, chers amis.

On sort toujours revivifiés de la visite d'un musée et il n'y a pas tant d'occasions durant un mandat de faire revenir, si je puis dire, à la vie, de rouvrir ainsi un musée comme nous venons de le faire, comme nous sommes en train de le faire. Et vous l'avez parfaitement dit, tous les trois à l'instant, parce que les musées concentrent justement dans un espace restreint quelques-unes des plus hautes, des plus belles expressions de la sensibilité et de l'intelligence humaine. J'y reviendrai, mais dans un musée, on y vient pour voir une œuvre, on y vient parfois avec sa classe, certains y viennent contraints, d'autres y entrent par hasard, mais on n'en ressort jamais indemne. C'est pour ça que les musées sont si importants. Sans doute, parce qu'on ne sait jamais véritablement totalement ou qu'on ne peut jamais totalement savoir ce qui nous attend. Alors, pour que cette expérience puisse être sans cesse renouvelée, encore faut-il que ces expressions de notre humanité, les œuvres, puissent conserver toute leur puissance. Je le disais, un musée n'est jamais innocent, mais ce sont au fond quelques constantes fondamentales, et votre musée en est l'illustration parfaite.

---

<sup>226</sup> Macron, E. (16 novembre 2018) Discours prononcé au moment de l'inauguration du Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de la ville de Besançon, France, récupéré de [https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7\\_1oz\\_qTBuuiPPZxFLI8ResdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44](https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/doubs/besancon/direct-suivez-temps-forts-visite-emmanuel-macron-besancon-1575474.html?fbclid=IwAR2d7_1oz_qTBuuiPPZxFLI8ResdkAamEl-Q-rEVHfjAY6l7gGqCCTLZl44) (consulté le 16 novembre 2018).

Un musée, c'est d'abord une collection ou des collections. Et le musée que nous venons ensemble de parcourir en est la trace, la force. C'est d'abord un grand musée européen. Ce sont les esthétiques, les courants, les sensibilités d'un nombre de pays d'Europe et pas simplement de la France qui sont ici représentés, contenus à travers le goût des collectionneurs et des donateurs, à travers les hasards de ces derniers et le travail du temps. C'est ensuite un musée qui retranscrit, de l'archéologie — et donc de l'antiquité bisontine jusqu'à la peinture du vingtième siècle — l'ensemble de ces sensibilités dans une traversée complète à travers le temps, complète. Et ce que nous avons vécu ensemble, c'est ce dialogue permanent entre la mosaïque antique, les tableaux de Cranach, marqués, les œuvres contemporaines, exposées comme en miroir, et c'est cette véritable, et merci infiniment, monsieur le directeur de nous avoir, je le sais, trop rapidement — et je suis la faute de cette contrainte — fait parcourir un peu de cette épopée.

Musée européen, donc, musée qui traverse les époques et les sensibilités, et musée, collection, qui s'est constituée à travers les goûts et les donateurs. Vous les fêtez dès votre atrium, mais je crois que la force, l'originalité de cette collection, de ces collections, c'est d'être l'addition de sensibilités et donc de regards. Et avec ces regards, l'addition d'histoires entre des femmes et des hommes depuis la première donation et l'ouverture du musée en 1694, qui en effet, en fait sans doute le plus ancien de France. Mais, l'addition de ces regards, et qui fait que, en face de nous, nous avons l'un des lieux du pays où il y a sans doute le plus de dessins, et en particulier de dessins du 18<sup>e</sup>, sans doute légèrement derrière le Louvre, mais ce qui en fait la deuxième collection, des Cranach, je l'ai évoqué, de manière unique. Et parce que ces sensibilités se sont additionnées, parce que ces collectionneurs ont décidé de faire confiance à la ville. Eh bien, d'avoir réussi ici une espèce de trésor encyclopédique de ces sensibilités à travers le temps. Encyclopédique, pas seulement, parce que le dialogue constant, l'écho que les œuvres ont les unes entre les autres, la capacité à marier ces différentes collections et ces différents regards, c'est tout le travail qui a été le vôtre durant les dernières décennies et en particulier durant ces derniers mois, et qui fait revivre ces collections très différemment. Où les talents du pays, et je fais ici évidemment référence à Courbet ou à Gigoux, les grands collectionneurs, le même Gigoux, comme Pierre-Andrien Pâris et tant d'autres, se mêle, s'entremêlent, pour donner à voir justement, une collection unique en ce qu'elle n'a rien de

conventionnel, en ce qu'elle n'est pas l'expression d'un choix d'aujourd'hui ou d'un goût du moment, mais de l'addition de goûts successifs, d'amateurs, de collectionneurs, d'amis d'artistes ou d'artistes qui ont décidé à un moment donné, ici, de les donner et de les voir exposer.

Et un musée, c'est d'abord et toujours cela, une collection, des artistes, et de cette mosaïque du deuxième siècle que nous avons vu ensemble, jusqu'aux œuvres les plus contemporaines ou au Bonard que vous rappeliez, monsieur le maire, c'est ce parcours qui nous est donné et, avec lui, l'héritage de ces regards croisés. L'héritage de ces femmes et de ces hommes qui, ayant vécu ici, ou s'étant attachés à la ville, ont donné, ont constitué ces collections, et leur ont donné un sens nouveau en les entremêlant. C'est pourquoi le travail que vous avez conduit durant ces dernières années de restauration, et lieu inédit, sont à saluer. Nous l'évoquions avec monsieur le ministre de la Culture il y a quelques instants, mais vous avez su restaurer de manière exceptionnelle durant, en particulier les quatre dernières années du projet, plus de mille œuvres du musée, ce qui est absolument remarquable. Ce qui a permis d'en améliorer, évidemment, la qualité, ce qui a permis de poursuivre aussi le dialogue avec l'ensemble de vos partenaires, les plus grands musées européens et même du monde entier, et, tout en les restaurant, de continuer à les donner à voir au public. À vous assurer que ce chantier continue à être aussi un musée hors les murs qui permettait de les faire vivre.

Ensuite, un musée, c'est un lieu. C'est une manière d'être exposée. Et c'est aussi ce que ce formidable musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon donne à voir. Aussi, ce lieu, en avez-vous fait en quelque sorte un palimpseste. Parce que Marnotte, puis Michel, votre travail, cher Adelfo Scaranello, a permis de revisiter ce lieu qui est l'incarnation de ce que, à mes yeux, la créativité d'un musée peut donner à voir. De la halle aux grains à un musée original, unique, certes, inspiré de celui qui était le maître de Michel, Le Corbusier, mais porté par son imaginaire propre, sa propre force créatrice, vous avez su redonner, par des ouvertures, par ce jeu de lumière que nous avons pu voir dans chaque salle d'exposition, en quelque sorte, un nouveau regard. Vous avez su allumer les flambeaux des esprits, pour reprendre la belle formule d'un autre enfant de la ville, Victor Hugo.

Et un musée n'est rien s'il n'est pas aussi un lieu. Et si, ce lieu, jouant avec les espaces, comme Michel a su le faire en revisitant cette halle aux grains, ces couloirs, ces échappées, ces traverses, le rendant comme infini en le compactant, et comme vous avez su le revisser en le rouvrant et en le ré-éclairant. Vous l'avez redonné à la ville et à cette place, vous l'avez redonné aux toits de Besançon et vous l'avez redonné à la lumière du jour en ne perdant rien de la force de cette architecture du vingtième siècle qu'il avait revisité. Et ce faisant, ce lieu, dialoguant avec les collections, comme vous avez parfaitement su le faire, jouant avec les accrochages de tous les siècles, en écho avec tous ces goûts, crée une expérience esthétique unique, je dois le dire, en fait, un lieu véritablement unique qu'est ce musée. Et je le dis à l'heure où on pense que beaucoup des œuvres d'art, comme rencontrant le rêve de Malraux, pourraient se mettre les unes à côté des autres dans un musée imaginaire et où il suffirait d'ouvrir un livre ou d'aller sur un site internet pour avoir l'expression esthétique qui permet d'en saisir toute la force. Ce n'est pas vrai. Ce n'est résolument pas vrai. Le musée imaginaire de Malraux était ce lieu qui n'existe pas et qui n'existera jamais. Ou plutôt, qui n'existe qu'en nous, en ce qu'il en est la comparaison. Mais l'expérience des œuvres d'art aura toujours besoin de lieux uniques, elle aura donc toujours besoin des musées. En ce que le choix qui est fait d'accrocher à un endroit plutôt qu'un autre, de faire dialoguer les œuvres, dit quelque chose de plus que l'œuvre elle-même, éveille en nous et dans la sensibilité quelque chose que la rencontre seule avec l'œuvre ne suffit pas à éclairer, ou qu'un site internet ou quelque voyage numérique ne suffit pas à remplacer et ne peut remplacer. Et donc, je veux ici avec vous en redonnant vie à ce formidable musée, dire aussi à quel point les musées sont des lieux uniques, singuliers, forts, qu'on ne peut pas remplacer par d'autres expériences et dont je ne crois pas à la fin.

Enfin, vous avez su, dans ce musée, montrer aussi l'excellence de ce qu'est, tout ce qu'on appelle aujourd'hui le travail d'accessibilité. Parce qu'un musée est un lieu, parce qu'il donne à voir de manière unique une série de regards, il doit permettre à chacune et chacun d'avoir accès à ce lieu. Alors, l'accessibilité c'est, bien entendu, d'abord l'accessibilité du site à un large public. Et je veux ici saluer toute l'équipe du musée, l'ensemble de vos services, qu'il s'agisse de ceux des

collectivités comme de l'état, pour améliorer l'accessibilité du bâtiment aux personnes à mobilité réduite. Mais je pense aussi aux formes d'accueil pédagogique, aux supports que vous avez conçus pour permettre aux publics non francophones, aux familles, aux groupes scolaires de mieux appréhender les œuvres, pour utiliser davantage et mieux le numérique, pour permettre aux personnes aveugles, là aussi, de se repérer et de participer à cette expérience sensible.

Je crois très profondément dans cette mission d'accessibilité, parce que je crois tout à la fois à la création et à la sensibilité de celui qui la vit et lui donne sens. Et l'accessibilité, c'est permettre d'enrichir ces œuvres d'art, l'ensemble de nos œuvres d'art de regards nouveaux, d'expériences sensibles nouvelles, et ce faisant, de participer à ce qui est un des combats essentiels de notre république, qui est un combat éducatif, culturel, civilisationnel. Celui à permettre à plus de nos jeunes et à plus de nos concitoyens d'accéder au beau. C'est au cœur de la politique que nous menons, avec le ministre de la Culture et le ministre de l'Éducation nationale au sein de l'école, en redonnant une place à l'éducation artistique et sensorielle, en remettant au cœur de l'école, avec tous ces partenaires, les musées, les conservatoires, l'ensemble de celles et ceux qui font vivre l'art et la sensibilité à l'art, mais en y remettant une place essentielle dans l'école, avec les enseignants, dans le temps scolaire. Parce que cet éveil au beau et à la sensibilité, c'est la première forme d'accessibilité. C'est la capacité donnée à un enfant, quel que soit le milieu d'où il vient, quelle que soit la famille où il est né, qu'on lui explique, mais surtout qu'on l'emmène voir, qu'on lui fasse partager cette expérience, qu'on le forme en considérant que c'est aussi important que l'acquisition des savoirs fondamentaux et du comportement. Parce que cela prend plus que nous même.

Ensuite, c'est pour cela que nous avons mis au cœur de la politique culturelle, aussi, cette notion d'accès, d'ouverture. La politique culturelle, c'est aider, promouvoir des lieux comme celui qui nous réunit aujourd'hui, c'est évidemment aider, renforcer, encourager, protéger nos artistes et tous ceux qui créent dans notre pays, mais c'est permettre à chacun d'en partager l'expérience. C'est pourquoi, je crois profondément, aux « *pass cultures* » que le ministre a parachevées dans les prochaines semaines et les prochains mois, qui est l'idée qu'on donne à chaque jeune, lorsqu'il

acquiert la majorité, pas simplement de quoi accéder à la culture de manière indifférenciée, mais avec des conseils et une orientation. Parce que l'inégalité dont nous parlons chaque jour, elle est aussi culturelle, c'est un fait. Et elle a une barrière, le conseil qu'on n'a pas eu de ses parents ou de son maître, l'argent qu'on n'a pas pour se déplacer, pour acheter le livre, pour aller à tel ou tel endroit. Il ne s'agit pas là de donner un chèque de manière indifférenciée, il faut s'inspirer de ce qui a marché et de ce qui n'a pas marché ailleurs, mais il s'agit d'aider, d'encourager, de conseiller, et donc, de continuer à éduquer, à former... pas former le goût en considérant le fait qu'il y aurait une forme d'art officiel vers lequel on oriente chacune et chacun. Considérer néanmoins qu'il y a un parcours dans l'esthétique comme ailleurs. Qu'il y a un chemin qu'on peut aider à faire ! Il est multiple, chacun s'en libère ensuite. On fait le sien propre. Mais il suppose d'être aidé dans les premiers pas. Je vois là tout sauf un gadget, mais l'ambition véritable en complément de ce qu'est le temps à l'école, d'un engagement de la collectivité pour accompagner chacun dans les musées, dans les librairies, pour acheter un livre, pour voir tel film, pour se confronter à telle œuvre.

C'est pourquoi aussi, la politique que nous conduisons pour ouvrir davantage, partout, c'est adapter, souhaiter, par nos concitoyens et les élus, nos bibliothèques. C'est un combat pour l'accessibilité. Nous sommes restés là aussi, bien souvent dans nos habitudes, ne voulant pas voir, tout en défendant nos concitoyens, que les habitudes avaient changés, que dans une ville, qu'elle soit d'ailleurs grande ou petite, cela dépend des usages. Lorsque les parents rentrent chaque jour tard parce qu'ils vont travailler ailleurs, qu'ils ne sont jamais là le samedi, avoir des bibliothèques qui ferment à 17 heures et qui ne sont jamais ouvertes le samedi et le dimanche, c'est donner peu de chances d'accéder aux livres, parfois à celles et ceux qui en ont le plus besoin. Nous sommes de mauvais élèves en Europe sur ce sujet. Beaucoup ont été plus innovants, ouvrent davantage la bibliothèque communale, universitaire, que nous ne le faisons aujourd'hui dans notre pays. C'est pourquoi, après avoir demandé à messieurs Orsenna et Corbin un rapport sur ce sujet, qui ont fait des propositions concrètes et commencés à prendre des initiatives, je souhaite que nous puissions poursuivre ensemble. Et je le dis pour votre beau département et votre belle région, partout où cela a du sens, partout où c'est demandé, partout où ça correspond à un besoin, et bien, l'ouverture plus longue ou des jours nouveaux de nos bibliothèques. Nous accompagnerons, et le ministre à cet

égard a mobilisé le financement nécessaire, mais là aussi, je crois que ça n'a rien de marginal ou d'anecdotique. Parce que cette porte qui va s'ouvrir pour tel ou tel jeune, elle est parfois essentielle. C'est l'expérience ou l'ouverture à un livre, qui l'est tout autant que la porte poussée pour entrer dans un musée, mais c'est la porte qui ne s'ouvre pas vers telle ou telle autre chose. Et c'est l'ouverture vers un infini, une expérience du beau qui fait progresser, qui permet soi-même de s'élever et qui parfois permet d'éviter le pire. Et donc, au cœur de cette ambition d'éducation, d'émancipation, ce projet culturel que je veux porter pour notre nation, il y a en effet cette dynamique de l'accès, de l'ouverture et de l'accès à tous nos lieux culturels.

Enfin, vous avez réussi cette expérience par un travail formidable de partenariat, partenariat entre l'ensemble des collectivités territoriales et vos trois expressions l'on parfaitement montré. L'ensemble des élus du territoire ont été mobilisés derrière ce projet, de l'état à vos côtés, mais partenariats aussi, associant vos nombreux mécènes, beaucoup d'acteurs privés, partenariats du public avec le secteur privé et mobilisation de beaucoup de vos concitoyens qui ont été mobilisés, appelés au don et qui ont répondu présent pour participer à ce formidable projet. Parce que cette culture dont je parle, parce que cette expérience qu'est un musée, que nous venons d'évoquer et de vivre ensemble n'existe que ancré quelque part, n'existe que dans une dynamique, une logique de territoire, n'existe que dans un lieu, dans la force qu'il en tire et d'où il vient. Les collections que j'évoquais à l'instant en sont le plus beau témoignage. Ce musée est le fruit du lieu où il a été créé, du lieu où il a grandi, d'où il s'est fait. Qu'il s'agisse de ses artistes, qu'il s'agisse de ses fouilles archéologiques, qu'il s'agisse de ses collectionneurs, ce musée est d'abord bisontin et régional. Et, vous vous êtes d'ailleurs constamment battus...

[Une situation de malaise chez une dame se produit dans la salle.]

Je crois qu'il y a madame qui a un petit malaise, j'espère que ça va, il faudrait qu'on puisse l'évacuer. Est-ce que vous voulez un verre d'eau ? Je vous rassure, je pense que ce n'est pas grave. C'est un petit malaise, mais madame repart en marchant, voilà. Sans mauvais jeu de mots. Donc, l'inquiétude peut rester relative.

Je disais donc que ces projets n'existent, ne se font, et que le projet culturel que nous devons ensemble porter, que nous pouvons ensemble porter n'existe, ne se construit, ne se tient que dans et par les territoires. Je l'ai évoqué comme en écho au musée que nous venons à l'instant de voir, et qu'ici nous rouvrons ensemble, mais je le dis aussi parce que vous êtes des territoires engagés dans la culture. Vous venez de l'évoquer, madame la présidente du département, avec Ornans et les Salines d'Arc-et-Senans, et de Ledoux à Courbet, en effet, le territoire est marqué par ces grandes présences. Et nous serons être au rendez-vous. Il l'est parce que le deuxième budget de votre municipalité, monsieur le maire, c'est la culture. Et que vous vous êtes constamment engagé dans cette aventure, considérant que transformer une ville, lui donner du sens et un avenir passait aussi par ses grands projets culturels. Vous vous êtes battu pour que les fortifications bisontines de Vauban soient inscrites au Patrimoine mondial de l'UNESCO, vous avez mené à bien ce projet des arts, de la cité des arts qui a vu le jour il y a quelques années le long du Doubs, et vous soutenez avec force les troupes de théâtre, les orchestres, les festivals, inlassable défenseur de la culture. Et pendant la fermeture du musée, comme je l'ai évoqué, pour ce que fil ne se rompe pas, vous avez même veillé en organisant dans des quartiers de Besançon des expositions thématiques qui ont eu beaucoup de succès et, je suis sûr, qu'elles amèneront de nouveaux visiteurs à ce musée.

Mais, je veux dire ici aussi plus largement, et vous l'avez évoqué, madame la présidente, que toute la région a une place très particulière dans cette ambition culturelle et continuera de l'avoir. Je salue l'engagement de votre région en la matière et l'État l'accompagnera. Toute la région vit au rythme de la culture, vous avez rappelé votre engagement et je sais aussi que, si nous ouvrons aujourd'hui le musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, celui de Dijon, lui-même en rénovation, rouvrira au printemps prochain. Et du musée à l'opéra, en passant par le consortium, les engagements seront nombreux, qui mobilisera aussi l'État à vos côtés pour que la vitalité du territoire tout entière se poursuive et pour que, au-delà de la réouverture prévue au printemps prochain, l'envergure nationale européenne de toute la région et de toute sa dynamique culturelle soit non seulement maintenue, mais renforcée. Parce que, quand je dis, que je crois profondément au fait que notre politique culturelle s'ancre dans un territoire, s'ancre dans une ville, une région, une identité, c'est parce que je crois profondément que nous ne pouvons pas expliquer à nos

concitoyens, qu'en quelque sorte, l'accès à l'art et l'art le plus beau seraient réservés à quelques sites et que ces sites seraient pour toujours réservés à Paris. Non. C'est pourquoi, ce qui a été commencé par le ministère de la Culture est une démarche à cet égard, celle du cahier des désirs, que je trouve intéressante et que je soutiens pleinement. Celle qui consiste à choisir des œuvres d'art et à leur permettre de voyager à travers plusieurs musées.

Je souhaite que nous allions, avec le ministre de la Culture, plus loin et que nous puissions poursuivre l'itinérance, justement des œuvres d'art et des grandes œuvres à travers le territoire national. Que nous puissions poursuivre l'installation de certaines de ces œuvres dans les musées. Que nous puissions poursuivre l'installation de collections et de grandes expositions, qui aujourd'hui se tiennent trop souvent exclusivement à Paris, dans les grands musées, en particulier ceux qui ont des « *labels* » tels que le vôtre. Et qui permettent ainsi d'avoir des expositions qui, sur notre territoire, dans les villes qui peuvent en porter le projet parce qu'elles se sont justement dotées de musées comme celui-ci et d'une véritable ambition, pourront continuer à rayonner et à habiter le territoire dans son ensemble. Et donc, à ce titre, je souhaite que nous poursuivions cette logique d'ancrage, d'installation dans nos territoires, de cette ambition.

Mais parce que, au-delà de la simple exposition, je considère que ce que nous devons arrimer à ces musées, à nos musées, ce que nous devons arrimer à cette logique de territoire, c'est la capacité de créer une dynamique de création. C'est à dire, c'est la capacité à faire vivre, installer, mettre en valeur, faire travailler des artistes sur le territoire. Ce que vous avez commencé à faire et illustrer parfaitement dans votre musée, c'est ce que je souhaite que nous puissions généraliser. C'est-à-dire multiplier les ateliers d'artistes, les expositions temporaires et permettre, au-delà de la réouverture ou de l'ouverture d'un musée, eh bien, de faire vivre des artistes sur le terrain. Eh bien, votre région, là aussi, en est l'illustration parfaite, vibrante. Et la présence de nombreux artistes contemporains parmi nous en est le meilleur témoignage. Rouvrir un musée, ça n'est pas simplement ouvrir un lieu qui devrait être entre guillemets passif, mort, muséifié, comme on l'a laissé entrer en quelque sorte dans notre langue. C'est ouvrir un lieu de circulation des regards, de circulation des créations, et permettre à des artistes contemporains d'y exposer, de le transformer,

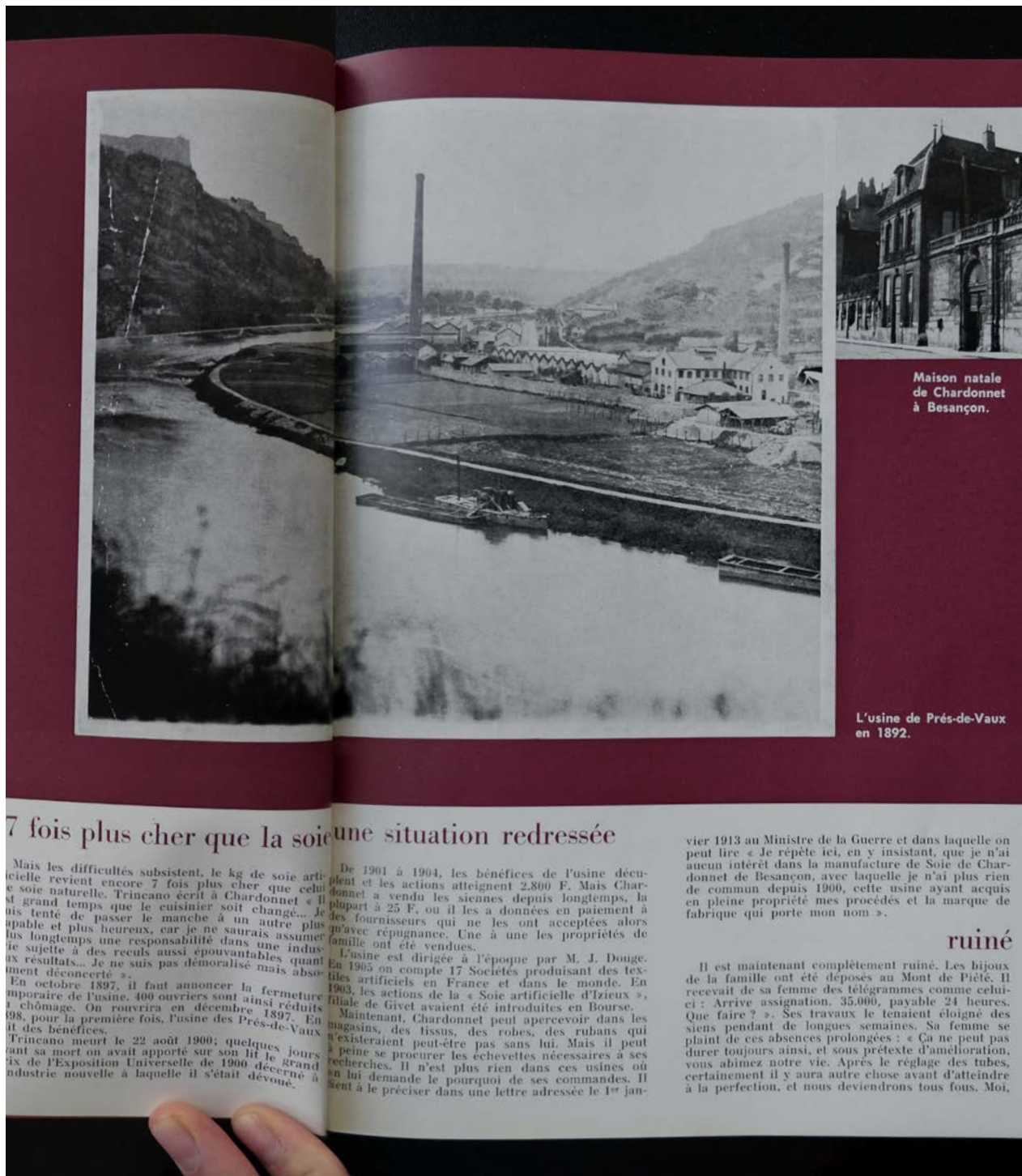
d'y apporter leur propre regard, d'y apporter leur propre sensibilité, de créer autour de ce musée, de créer autour, en contrepoint. Et comme cela a aussi été fait dans plusieurs autres lieux du territoire, eh bien, de montrer parfaitement que ces lieux d'exposition sont aussi en dialogue avec ce qu'est la création.

Et c'est pourquoi, ce à quoi je crois profondément, c'est que notre politique culturelle doit cesser d'opposer cette politique de l'accès à la politique de la création. Les deux se rejoignent profondément. Elles ne sont que le croisement de ces esthétiques, que la capacité à réinventer des lieux, des places, un temps, un regard. Et donc, ce que je souhaite pour ce musée, monsieur le maire, qui est aujourd'hui inauguré et recréé en quelque sorte, c'est qu'il devienne aussi, non seulement un lieu exemplaire d'accès, mais un lieu de création nouvelle, un lieu d'innovation, un lieu de création artistique contemporaine véritable. Comme nos opéras sont à redevenir des lieux contemporains de créations, d'écritures, d'inventions. Comme tous les lieux où on a simplement, pendant trop d'années, voulu dire, ceci est un lieu où l'art du passé a le droit d'être présent, soit en même temps un lieu où on puisse dire, les artistes contemporains y ont leur place, pour voir, transformer, créer et se donner à voir. Et cette ambition profonde, celle de la place que dans nos territoires, notre politique culturelle doit avoir, est un de nos défis des prochaines années.

Nous avons, après les deux temps extrêmement forts que notre pays a vécu, dans les années soixante, avec, on le sait, la création des maisons de la culture, des centres dramatiques, et d'une vraie politique de décentralisation, le début des années quatre-vingt, avec une politique très forte allant à nouveau en ce sens, nous avons aujourd'hui à inventer, à penser ensemble, une nouvelle politique culturelle, qui, sur les territoires, réinventera des dynamiques propres et reposera sur cette ambition, toute à la fois de l'accès, de l'émancipation de tous les publics par l'art et la revitalisation de la créativité, la reconnaissance pleine et entière de nos artistes contemporains et la vitalité qu'on doit donner partout dans notre territoire à l'art d'aujourd'hui. Voilà, mesdames et messieurs, quelques convictions que je voulais partager avec vous et quelques convictions que je retrouve comme en synthèse dans ce que représente et ce qu'est aujourd'hui le musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon. Il est ce voyage unique, il est ce lieu singulier que j'évoquais, qui est

le fruit de croisement de regards, de la volonté d'hommes et de femmes. Et en inaugurant aujourd'hui avec vous ce musée, il est aussi une pierre pour vous dire qu'avec le gouvernement, et tout particulièrement le ministre de la Culture, nous voulons porter pour le pays avec vous. C'est une ambition pour toute la nation, mais c'est une ambition dont notre pays a aujourd'hui profondément besoin, tant ce combat est au cœur de celui que nous devons mené en France comme en Europe. Je vous remercie.

## FIGURES



## 7 fois plus cher que la soie une situation redressée

Mais les difficultés subsistent, le kg de soie artificielle revient encore 7 fois plus cher que celui de soie naturelle. Trincano écrit à Chardonnet « Il est grand temps que le cuisinier soit changé... Je ne puis tenter de passer le manche à un autre plus capable et plus heureux, car je ne saurais assumer plus longtemps une responsabilité dans une industrie sujette à des reculs aussi épouvantables quant à leurs résultats... Je ne suis pas démoralisé mais absolument déconcerté ».

En octobre 1897, il faut annoncer la fermeture temporaire de l'usine, 400 ouvriers sont ainsi réduits au chômage. On rouvrira en décembre 1897. En 1898, pour la première fois, l'usine des Prés-de-Vaux est bénéficiaire.

Trincano meurt le 22 août 1900; quelques jours avant sa mort on avait apporté sur son lit le grand prix de l'Exposition Universelle de 1900 décerné à l'industrie nouvelle à laquelle il s'était dévoué.

De 1901 à 1904, les bénéfices de l'usine déclinèrent et les actions atteignent 2.800 F. Mais Chardonnet a vendu les siennes depuis longtemps, la plupart à 25 F, ou il les a données en paiement à ses fournisseurs qui ne les ont acceptées alors qu'avec répugnance. Une à une les propriétés de famille ont été vendues.

L'usine est dirigée à l'époque par M. J. Douge. En 1905 on compte 17 Sociétés produisant des textiles artificiels en France et dans le monde. En 1903, les actions de la « Soie artificielle d'Isieux », filiale de Givét avaient été introduites en Bourse.

Maintenant, Chardonnet peut apercevoir dans les magasins, des tissus, des robes, des rubans qui n'existeraient peut-être pas sans lui. Mais il peut à peine se procurer les chevettes nécessaires à ses recherches. Il n'est plus rien dans ces usines où on lui demande le pourquoi de ses commandes. Il vient à le préciser dans une lettre adressée le 1<sup>er</sup> jan-

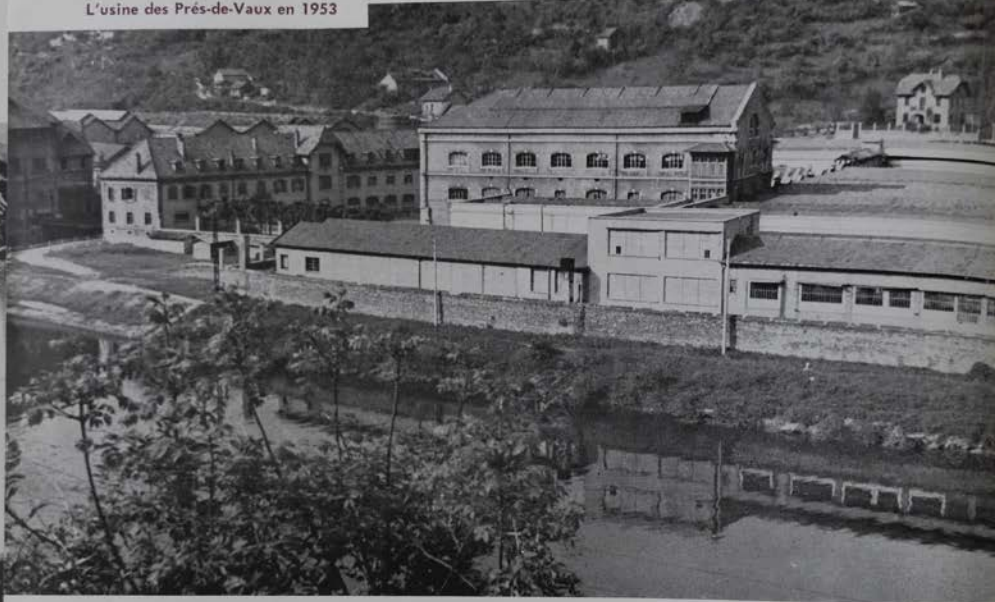
vier 1913 au Ministre de la Guerre et dans laquelle on peut lire « Je répète ici, en y insistant, que je n'ai aucun intérêt dans la manufacture de Soie de Chardonnet de Besançon, avec laquelle je n'ai plus rien de commun depuis 1900, cette usine ayant acquis en pleine propriété mes procédés et la marque de fabrique qui porte mon nom ».

## ruiné

Il est maintenant complètement ruiné. Les bijoux de la famille ont été déposés au Mont de Piété. Il recevait de sa femme des télégrammes comme celui-ci : Arrive assignation, 35.000, payable 24 heures. Que faire ? ». Ses travaux le tenaient éloigné des siens pendant de longues semaines. Sa femme se plaint de ces absences prolongées : « Ça ne peut pas durer toujours ainsi, et sous prétexte d'amélioration, vous abîmez notre vie. Après le réglage des tubes, certainement il y aura autre chose avant d'atteindre à la perfection, et nous deviendrons tous fous. Moi,

Fig. 0.1 Image des Soieries Chardonnet, sur le site des Prés de Vaux de Besançon (1892), tirée de la revue promotionnelle Rhodiacéta, usine textile Besançon, 1954 - 1964, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.

L'usine des Prés-de-Vaux en 1953



## apparition de la viscose

A l'époque où Chardonnet travaillait à la mise au point de son procédé, de l'autre côté de la Manche, les chercheurs anglais exploraient d'autres chemins qui devaient conduire à la découverte de ce qui fut d'abord appelé la Soie Viscose.

A l'Exposition universelle de Paris, en 1900, les visiteurs purent voir, non loin du stand de la Soie Chardonnet, alors en pleine expansion, une démonstration du procédé britannique dont les brevets avaient été déposés entre les années 1892 et 1896.

En 1903, avait été fondée la Société française de la Viscose à qui les brevets anglais avaient été cédés. Elle avait comme Président Ernest Carnot, fils du Président de la République, assassiné à Lyon. L'usine Viscose d'Arques-la-Bataille démarra en 1904.

En 1906, les directeurs de l'usine de Besançon sentant venir le danger de la concurrence du nouveau textile, plus économique que la Soie Chardonnet, firent des essais de fabrication d'acétate de cellulose qui, à cette époque, ne donnèrent pas de résultats probants.

## où l'on commence à parler de Givet et d'Izieux

Il était clair que la fabrication par le procédé Chardonnet ne pourrait résister longtemps devant les prix de revient du nouveau textile, d'autant qu'un 3<sup>e</sup> procédé, celui de la « Soie au cuivre », connaissait également un grand succès. Ce procédé était exploité par deux Sociétés françaises dont la Société « La Soie artificielle », fondée le 15 mars 1902. M. Alfred Bernheim dirigeait les ventes de cette Société qui avait fait construire, en 1903, une usine à Givet, dans les Ardennes. Le 27 février 1904, une nouvelle Société s'était créée à Lyon sous le nom de « La Soie artificielle d'Izieux » dont l'usine avait été terminée le 1<sup>er</sup> mai 1905. Le Président de cette Société était M. Joseph Gillet et son Administrateur délégué M. Louis Chatin. Le 24 juin 1906, les Sociétés de Givet et d'Izieux fondèrent un comptoir de vente commun. Vers 1910, le procédé au cuivre fut abandonné au profit du procédé Viscose.

## naissance du C.T.A.

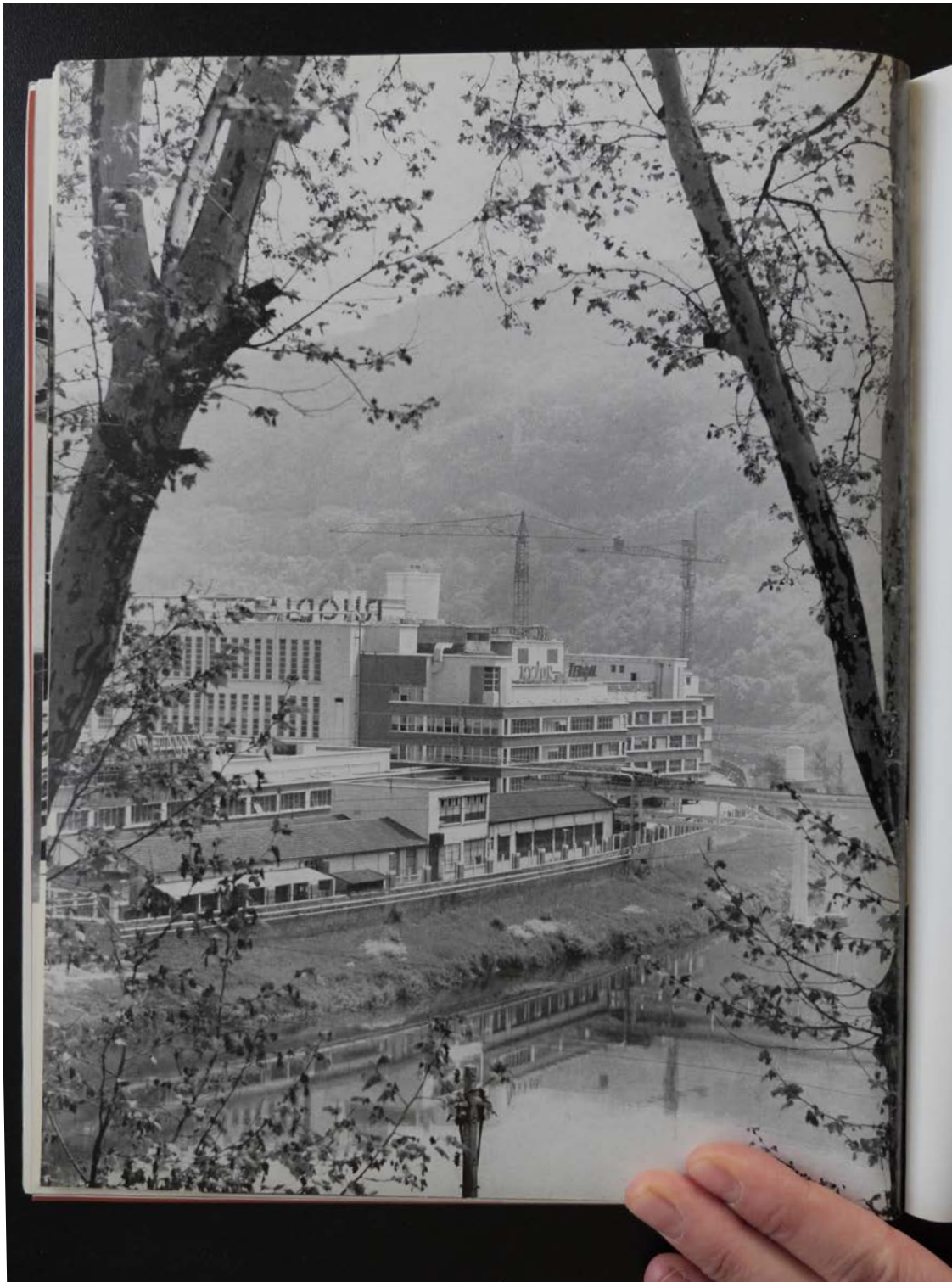
Le 1<sup>er</sup> avril 1911, la plupart des Sociétés françaises de textiles artificiels (Viscose et Soie au cuivre) se groupèrent en un organisme de vente commun sous le nom de Comptoir des Textiles Artificiels (C.T.A.), dont le siège était, 16, rue du Louvre.

Comprenant que le procédé Chardonnet était dépassé, les directeurs de la Société hisonfine décidèrent la reconversion des fabrications, et en 1914, est prononcée la dissolution de la Société pour la production de la Soie Chardonnet, suivie, peu après, par la création de la « Société de la Soie artificielle de Besançon » dont le siège était à Paris, 16, rue du Louvre.

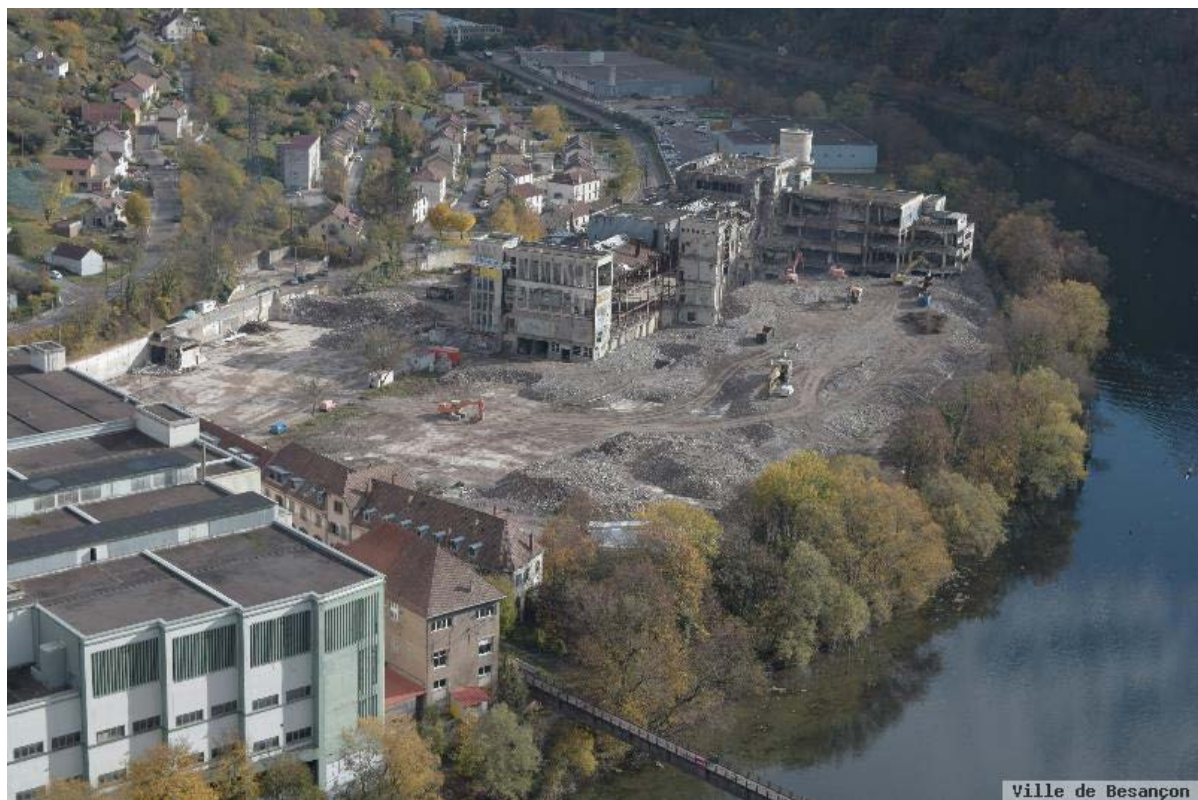
Pendant la guerre, l'usine fut transférée en hôpital d'évacuation et ce n'est qu'après les hostilités que les fabrications démarrèrent.

La Direction Générale du C.T.A. où nous retrouvons les noms de MM. Gillet, Carnot, Bernheim et M. Joseph Fournaud à la Direction de l'usine, équipée à l'époque de 5 métiers et produisant par mois 12 à 15 tonnes de fil fabriqué selon le procédé viscose.

Fig. 0.2 Image du Comptoir des textiles artificiels, sur le site des Prés de Vaux de Besançon (1953), tirée de la revue promotionnelle Rhodiactéa, usine textile Besançon, 1954 - 1964, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.



**Fig. 0.3** Image de l'usine Rhodiacéta sur le site des Prés de Vaux de Besançon (1963), tirée de la revue promotionnelle Rhodiacéta, usine textile Besançon, 1954 - 1964, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.



**Fig. 0.4** Déconstruction de l'ancienne usine Rhodiacéta du site des Prés de Vaux en cours de démolition, images tirées d'une webcam placée en direction du chantier et diffusée en continu sur le portail web de la ville de Besançon (<https://www.besancon.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux/>, consulté le 28 octobre 2024).

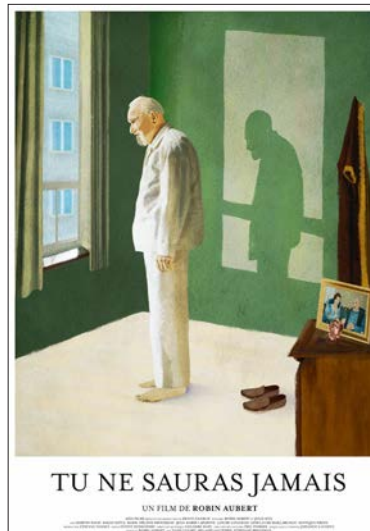
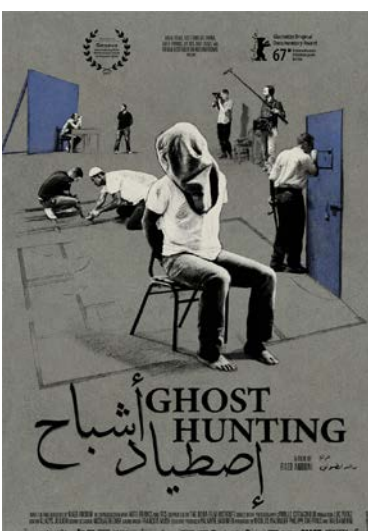
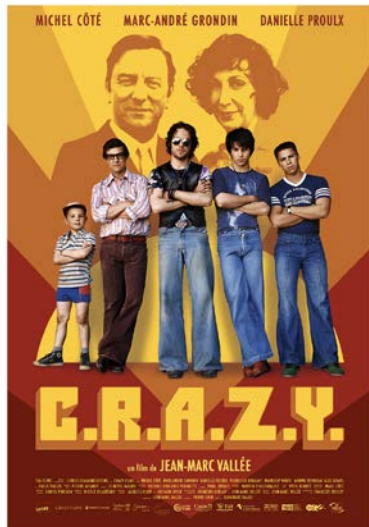


Fig. 0.5 Affiches que j'ai conçues pour les films *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée, *Comme le feu* (2024) de Philippe Lesage, *Cette maison* (2022) de Myriam Charles, *Incendies* (2010) de Denis Villeneuve, *Genèse* (2019) de Philippe Lesage, *Festin Boréal* (2024) de Robert Morin, *La vie d'Adèle* (2013) d'Abdellatif Kechiche, *Ghost Hunting* (2017) de Raed Andoni, *Tu ne sauras jamais* (2024) de Robin Aubert.



Fig. 1.1 *Sortie des travailleurs des Industries Capitol et des ateliers des artistes (2016), vidéo, Karine Savard.*



Fig. 1.2 *Travailleurs* (2016), vidéo, Karine Savard.



Fig. 1.3 *Mains*, affichage sur palissades de chantiers (2015) Montréal, Karine Savard.



Fig. 1.4 *Mains*, réappropriation de l’affichage par mon père (2015) Montréal, Karine Savard.



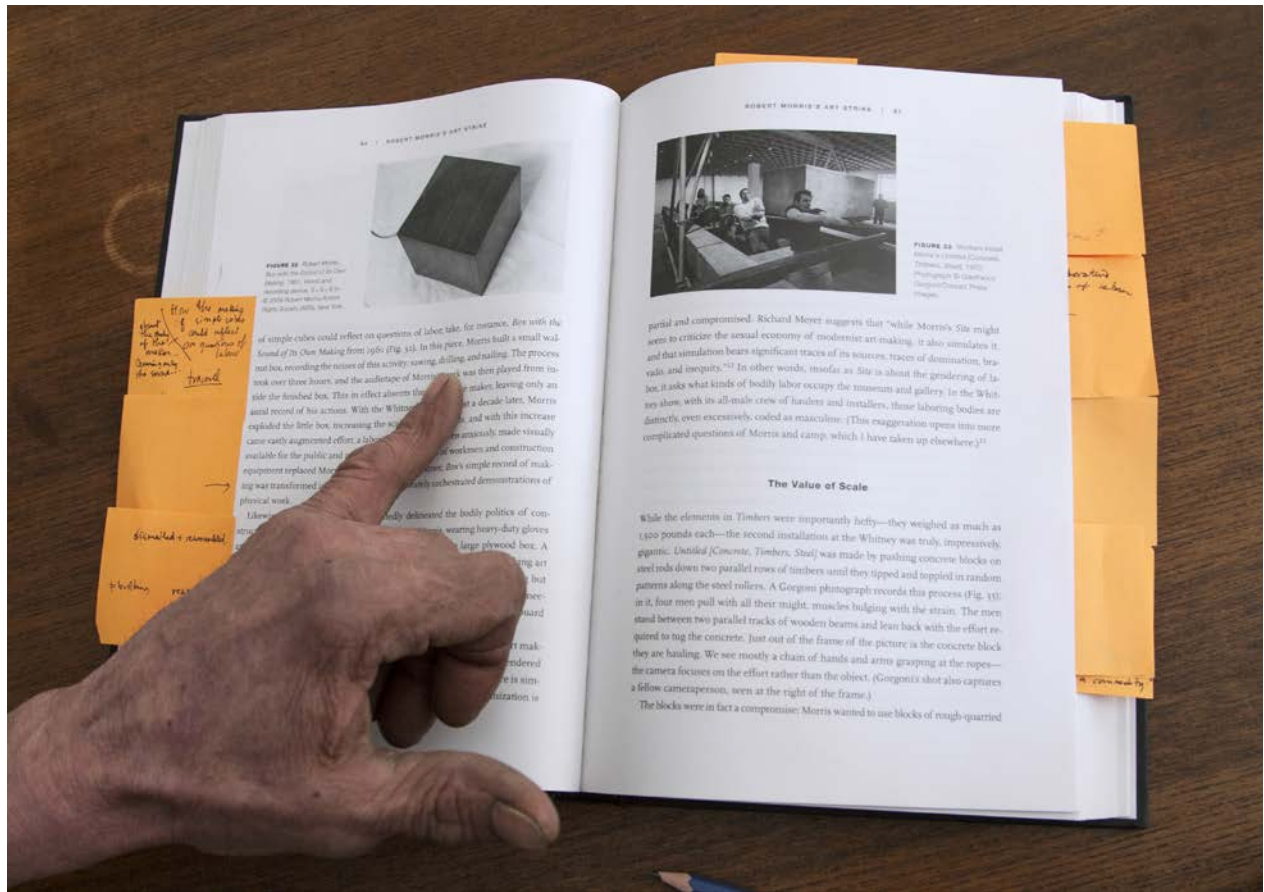
Fig. 1.5 *Outils de travail*, affichage sur panneau publicitaire (2015), Goose village, Montréal, Karine Savard.



Fig. 1.6 *Outils de travail*, vidéo sur camion d'affichage publicitaire mobile (2015), Montréal, Karine Savard.



**Fig. 1.7** *Box With The Sound of It's Own Making* (2016) Galerie Leonard & Bina Ellen (commissaire : Katrie Chagnon), Montréal, Karine Savard.



**Fig. 1.8** *Box With The Sound of It's Own Making*, détail (2016) Galerie Leonard & Bina Ellen (commissaire : Katrie Chagnon), Montréal, Karine Savard.



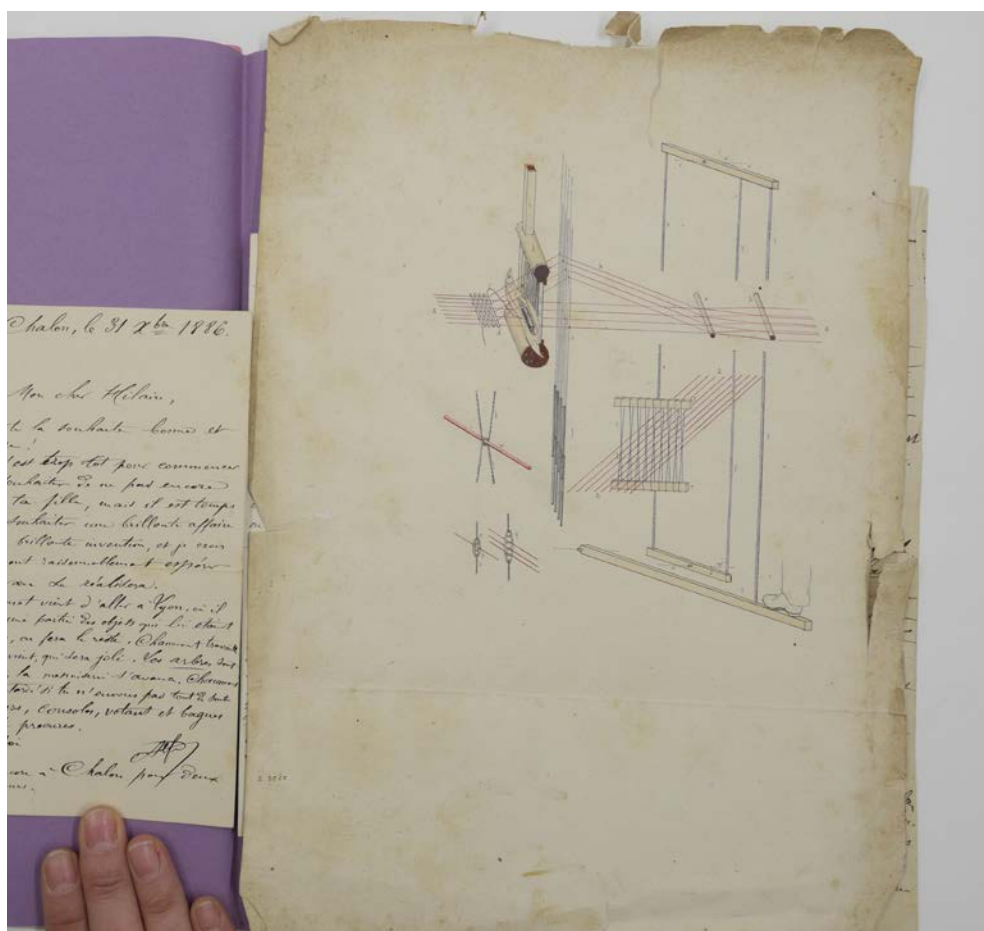
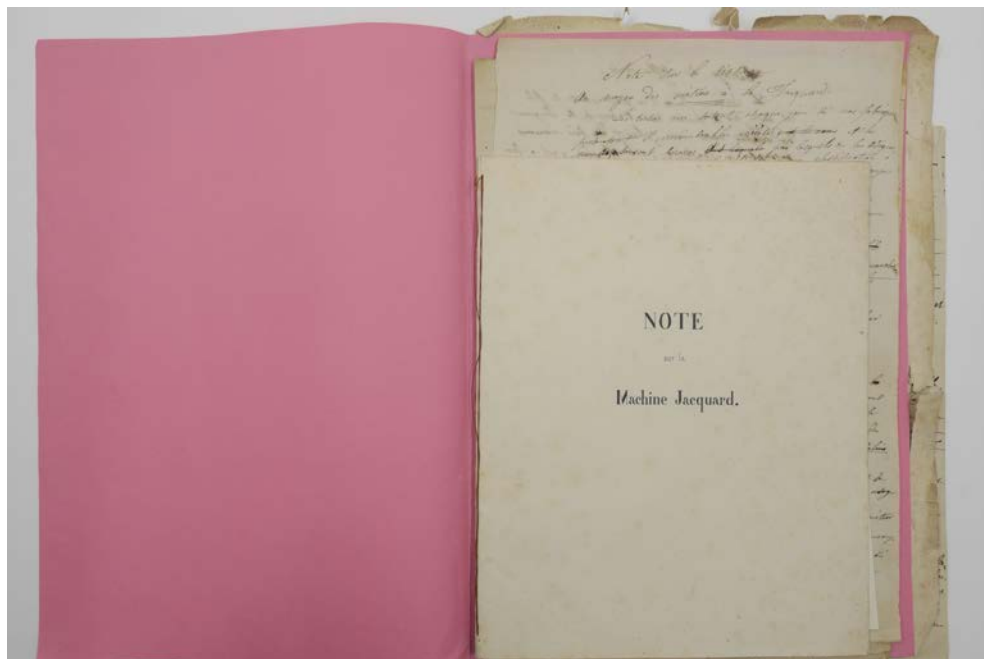
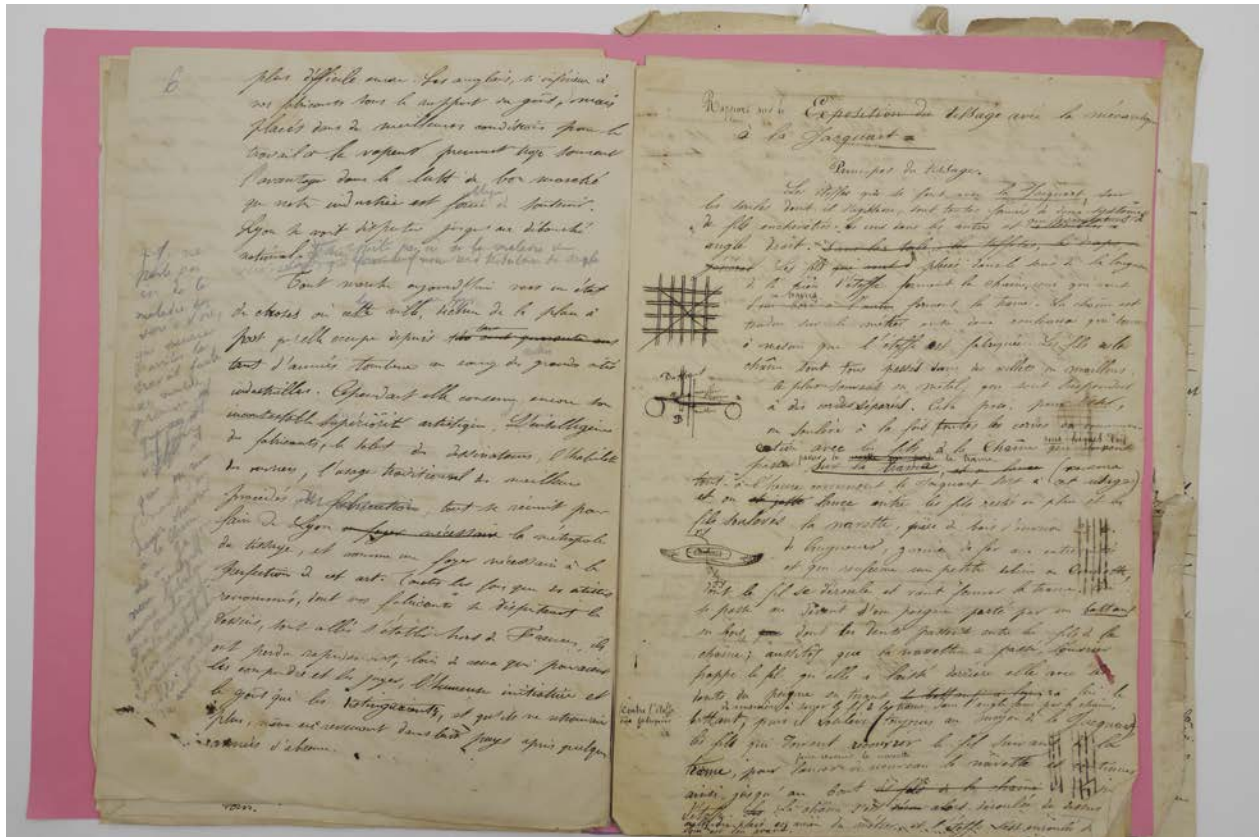


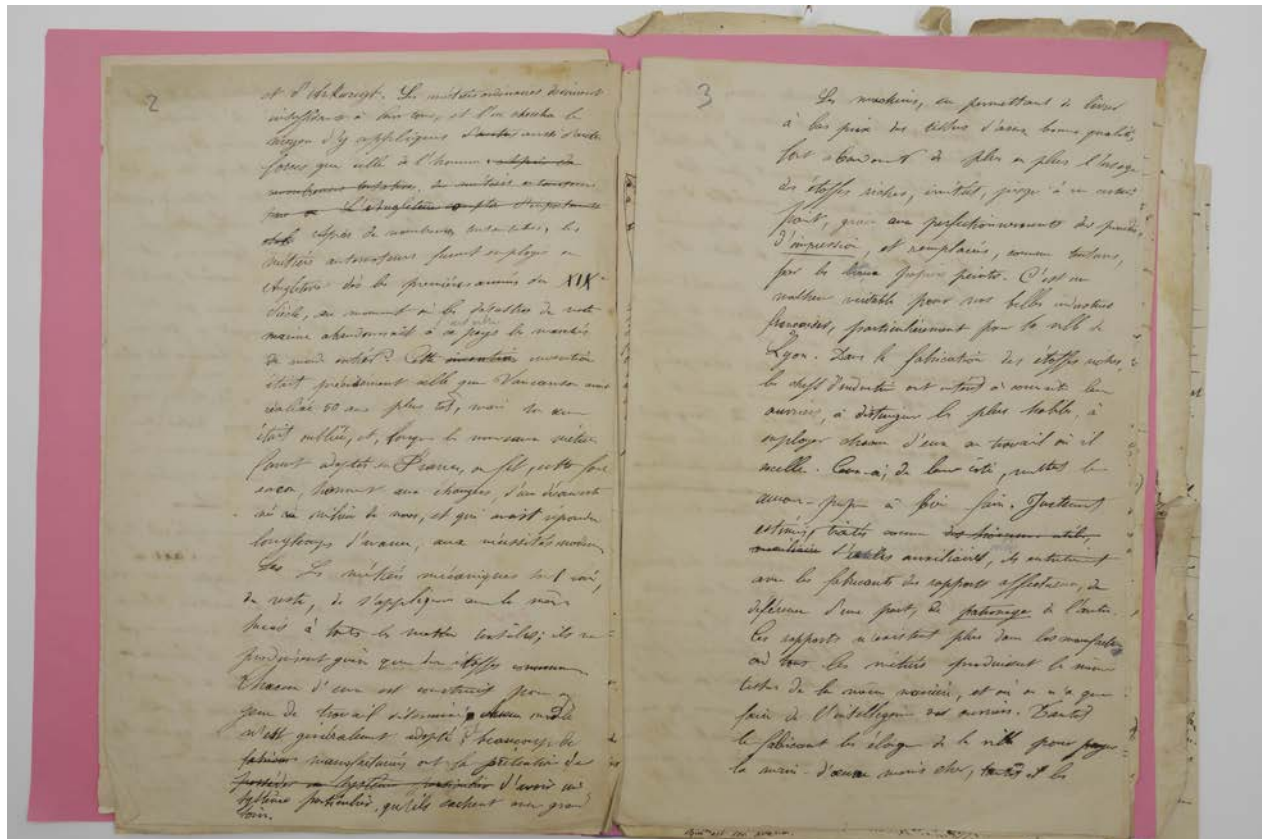
Fig. 2.1 Notes sur la machine Jacquard (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.



**Retranscription :**

Tout marche aujourd'hui vers un état de choses où la ville de Lyon, déchu de la place à part qu'elle occupe depuis tant d'années, tombera au rang des autres grandes cités industrielles. Cependant, elle conserve encore sa prééminence artistique ; l'expérience des fabricants, le talent des dessinateurs, l'habileté des ouvriers, l'emploi traditionnel des meilleurs procédés de teinture et de fabrication, la connaissance, souvent héréditaire, des tours de main les plus délicats, tout se réunit pour faire de Lyon la métropole du tissage et comme un foyer nécessaire à la perfection de cet art. Toutes les fois qu'un de ces dessinateurs renommés, dont les fabricants se disputent les œuvres, est allé s'établir hors de France, il a perdu rapidement, loin de ceux qui pouvaient le comprendre et le juger, l'heureuse initiative et le goût qui le distinguaient.

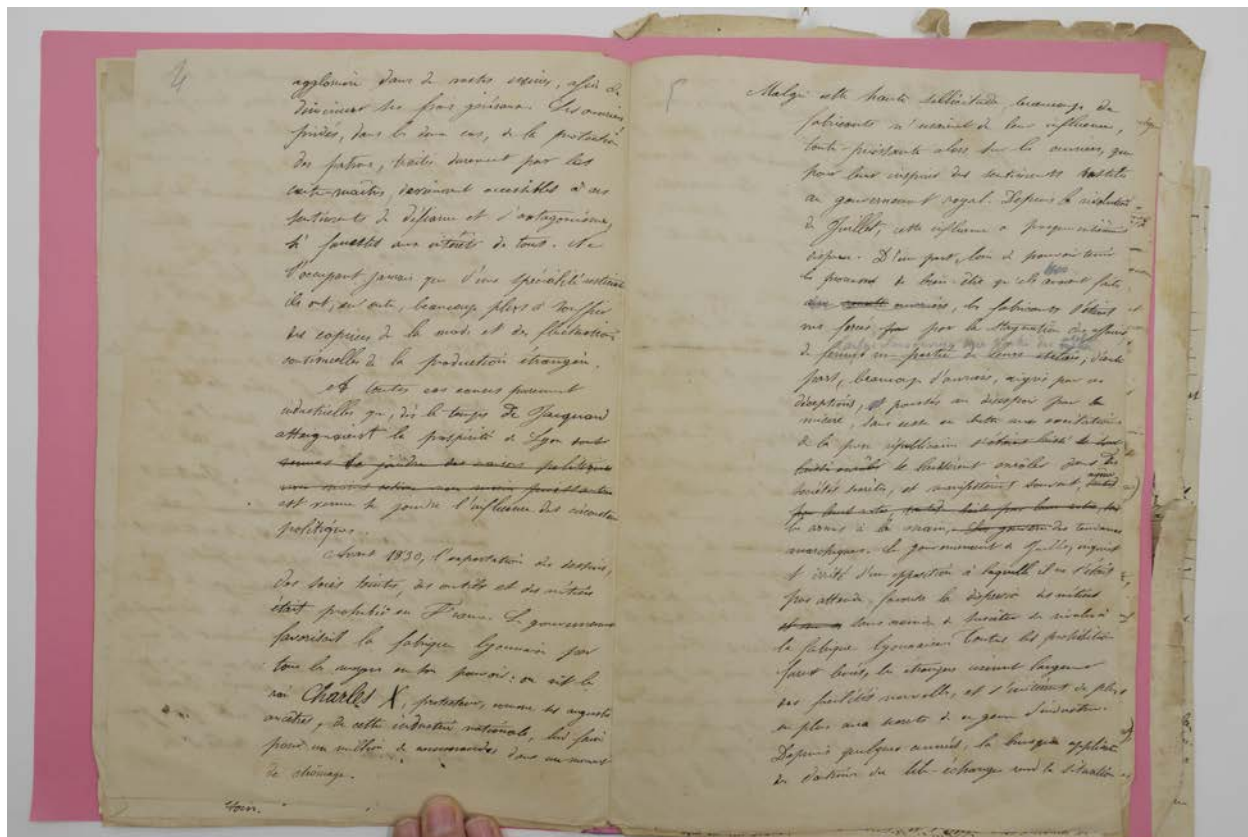
**Fig. 2.2** Notes sur la machine Jacquard (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photo-graphie : Karine Savard.



**Retranscription :**

Depuis quelques années, la brusque application des doctrines du libre-échange rend la situation plus difficile encore. Les Anglais, si inférieurs à nos fabricants sous le rapport du goût, mais placés dans de meilleures conditions pour le travail à la vapeur, prennent trop souvent l'avantage dans la lutte de bon marché. [...] Je ne parle pas ici de la maladie des vers à soie, qui menacent d'arrêter le travail, faute de matière première, et qui, en nous forçant d'en chercher à la Chine et au Japon, nous rendent encore tributaires des Anglais, seuls en possession d'un commerce régulier avec cette partie du monde. [...] Les machines en permettant de livrer à bas prix des tissus d'assez bonne qualité font abandonner de plus en plus l'usage des étoffes riches, imitées, jusqu'à un certain point, grâce au perfectionnement des procédés d'impression, et remplacées, comme tentures, par les papiers peints. [...] Dans la fabrication des étoffes riches, les chefs d'industrie ont intérêt à connaître leurs ouvriers, à distinguer les plus habiles, à employer chacun d'eux au travail où il excelle. Ceux-ci, de leur côté, mettent leur amour-propre à bien faire. Justement estimés, traités comme des auxiliaires utiles, ils entretiennent avec les fabricants des rapports affectueux, de déférence d'une part, de patronage de l'autre. Ces rapports n'existent plus dans les manufactures où les métiers produisent les mêmes tissus de la même manière, et où on n'a que faire de l'intelligence des ouvriers.

**Fig. 2.3** Notes sur la machine Jacquard (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Retranscription :**

À toutes ces causes purement industrielles qui, dès le temps de Jacquard, atteignaient la prospérité de Lyon est venue se joindre l'influence des circonstances politiques. [...] Depuis la révolution de juillet, cette influence a presque entièrement disparu. D'une part, loin de pouvoir tenir les promesses de bien-être qu'ils avaient faites, les fabricants s'étaient vus forcés, par la stagnation des affaires, de laisser sans ouvrage une partie des ateliers ; d'autre part, beaucoup d'ouvriers, aigris par ces déceptions, poussés au désespoir par la misère, sans cesse en butte aux excitations de la presse républicaine, se laissèrent enrôler dans des sociétés secrètes, et manifestèrent souvent, même les armes à la main, des tendances anarchiques.

**Fig. 2.4** Notes sur la machine Jacquard (1865), Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photo-graphie : Karine Savard.



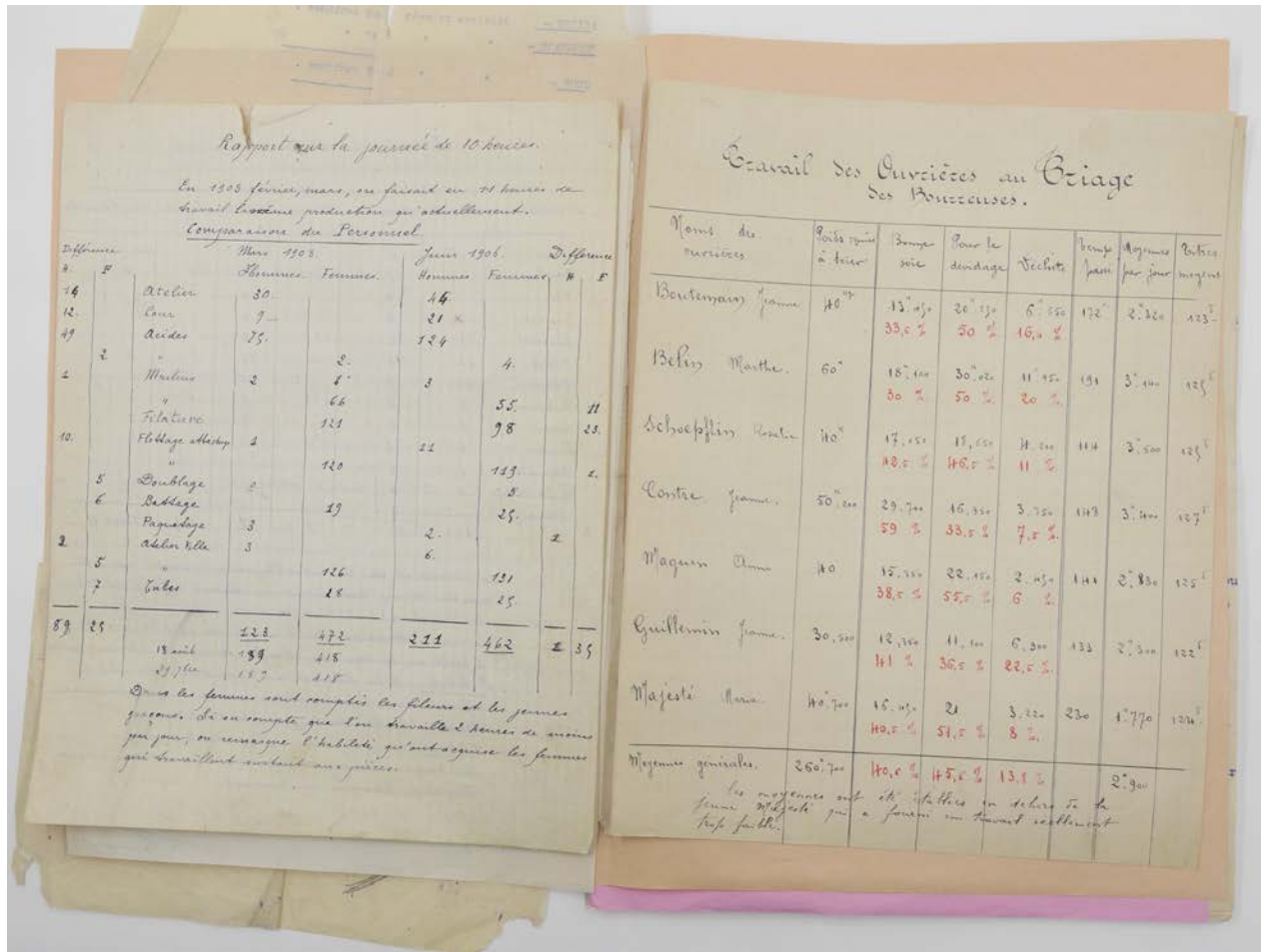


Fig. 2.6 Rapport sur la journée de 10 heures (1908), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographique : Karine Savard.





Fig. 2.8 Certi icat de régulation de travail (1903), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 2.9** Photographie des travailleuses escortées par la police pour entrer à l'usine Chardonnet (1903), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

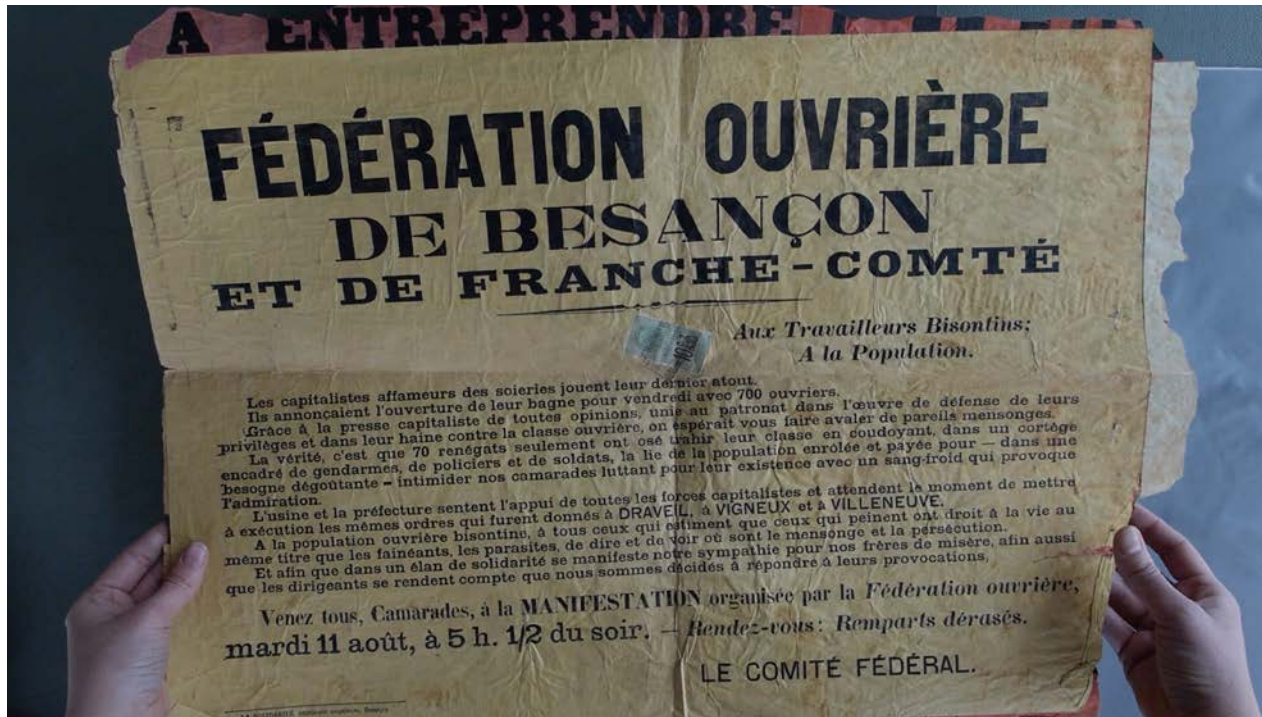


Fig. 2.10 Fédération ouvrière de Besançon et de Franche-Comté. Aux travailleurs bisontins; À la population, affiche (1908), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

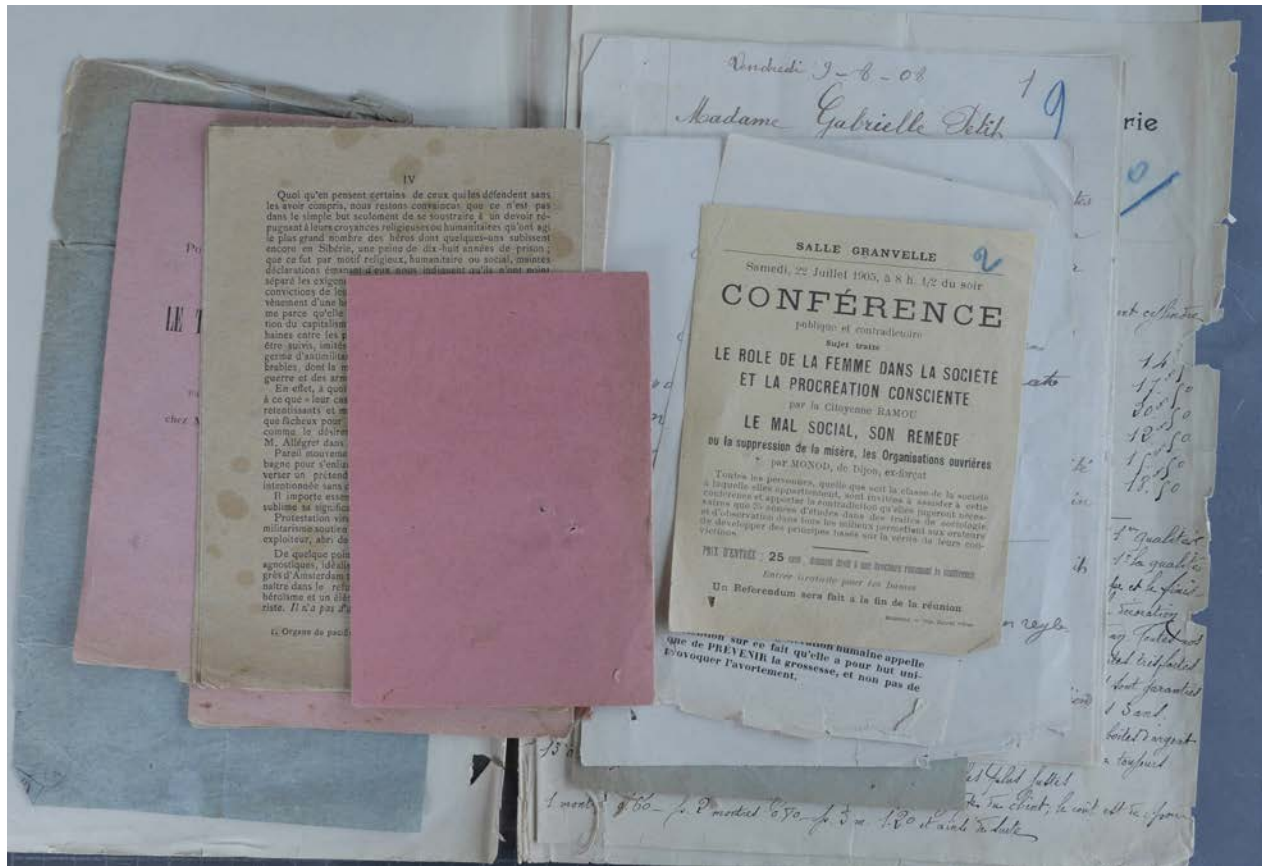
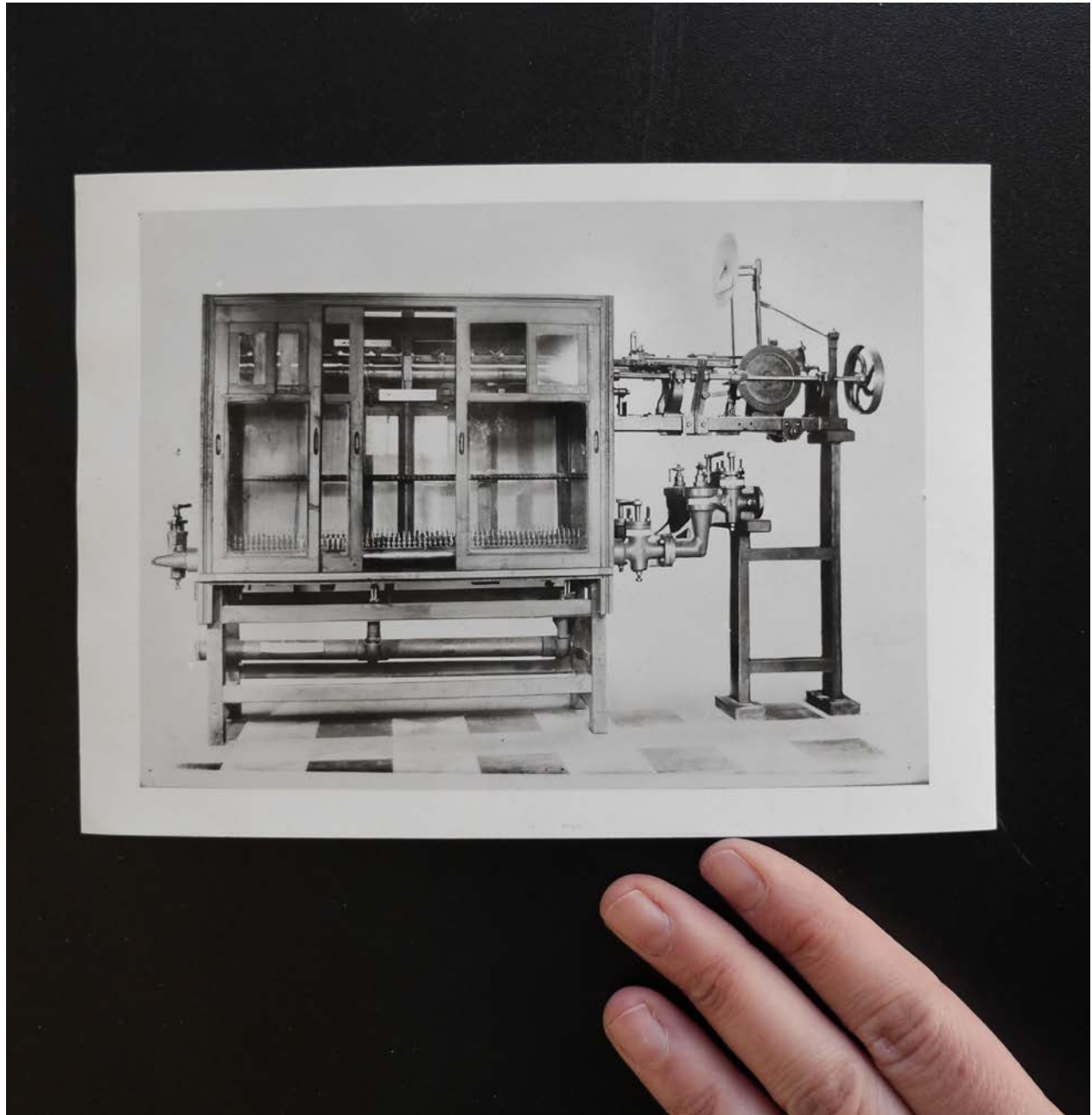


Fig. 2.11 Brochures militantes des conférences de Gabrielle Petit saisies où celle-ci logeait (1908), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.1** Photographie de la maquette de la première machine à filer (1884), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.2** Premier tube en verre utilisé pour le passage du collodion, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.3** Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.4** Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.5** Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie arti icielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.6** Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie arti icielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.7** Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.8** Objets liés au développement et à l'industrialisation de la soie artificielle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



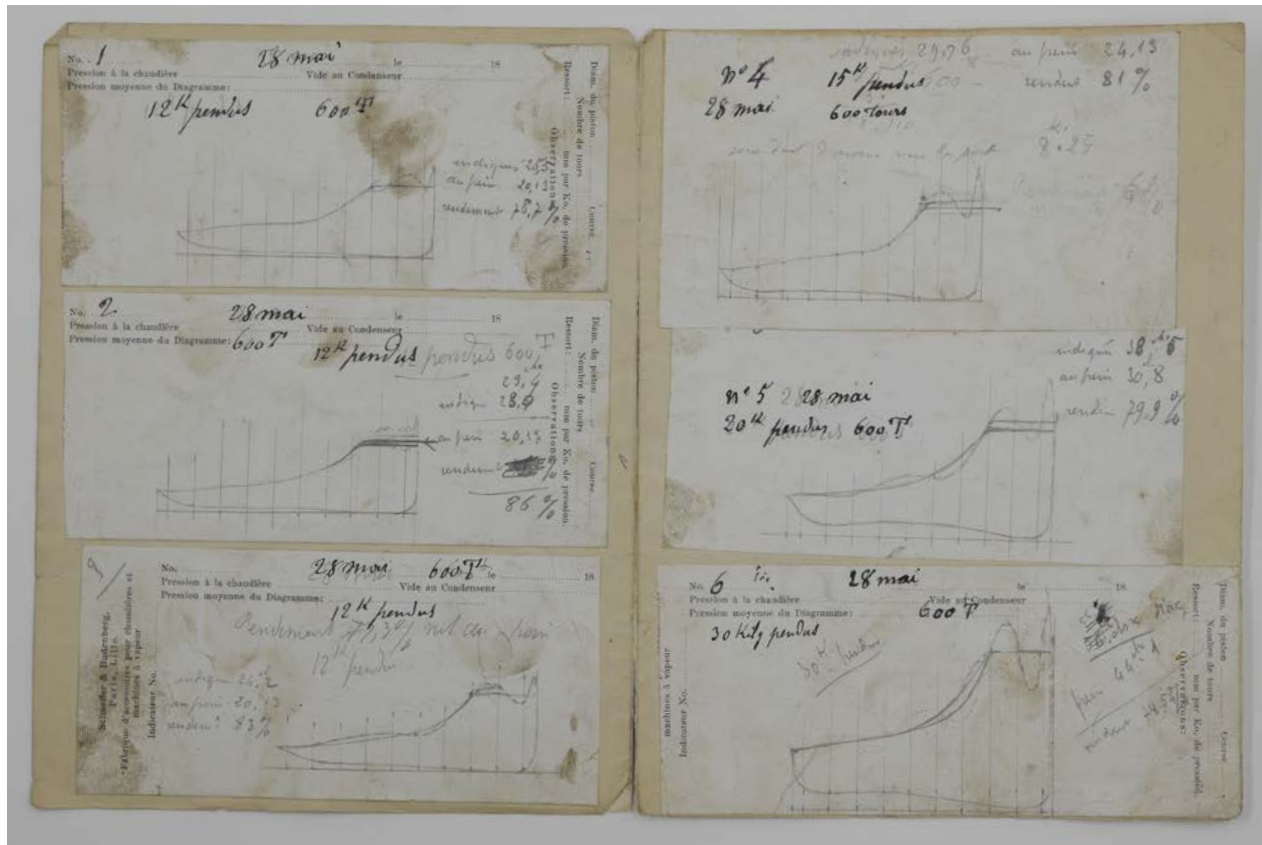


Fig. 3.10 Notes de recherches, photographie et carte d'exposant à l'exposition universelle de Hilaire de Chardonnet (1865), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.11** Coupure de journal et photographie du bâtiment qui servait de laboratoire de recherche à Hilaire de Chardonnet, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

base whose  
suits in the  
one does

here would  
ographic ar-

first part of  
in easily be  
e of Roland  
ding of the  
stheticism,  
e emerges:

elled the  
age from  
an aut-  
pover we  
illustra-

tourist, is  
tes of the  
mentally  
that act of  
ed by the  
analytic  
s in these  
e muted  
wesome

are the  
at first  
. Next,  
y well-  
f. Then

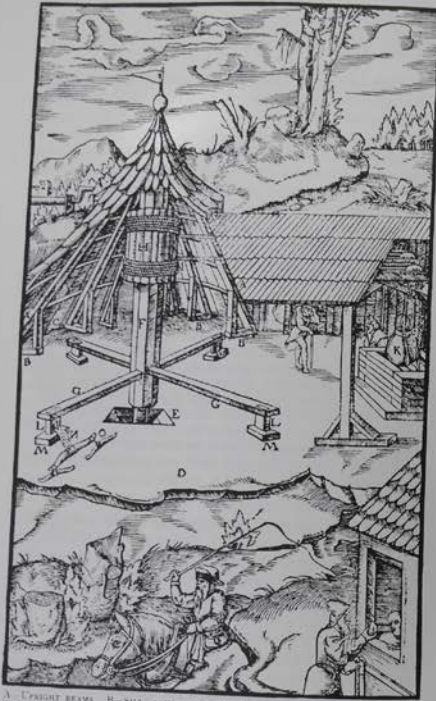


Figure 8. From Georgius Agricola, *De Re Metallica*, Book VI (Froben, Basel) 1556, English translation by Herbert Clark Hoover and Lou Henry Hoover (*The Mining Magazine*, London) 1912.

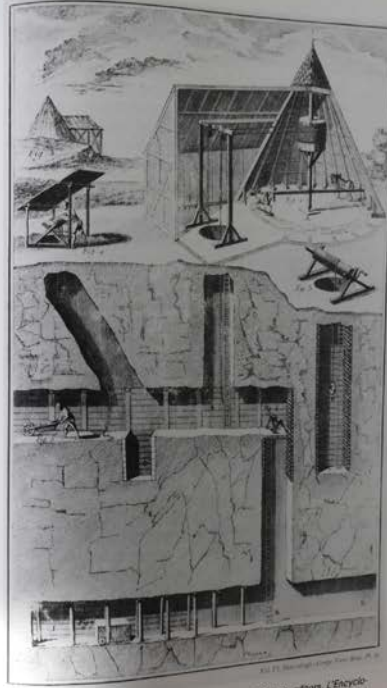
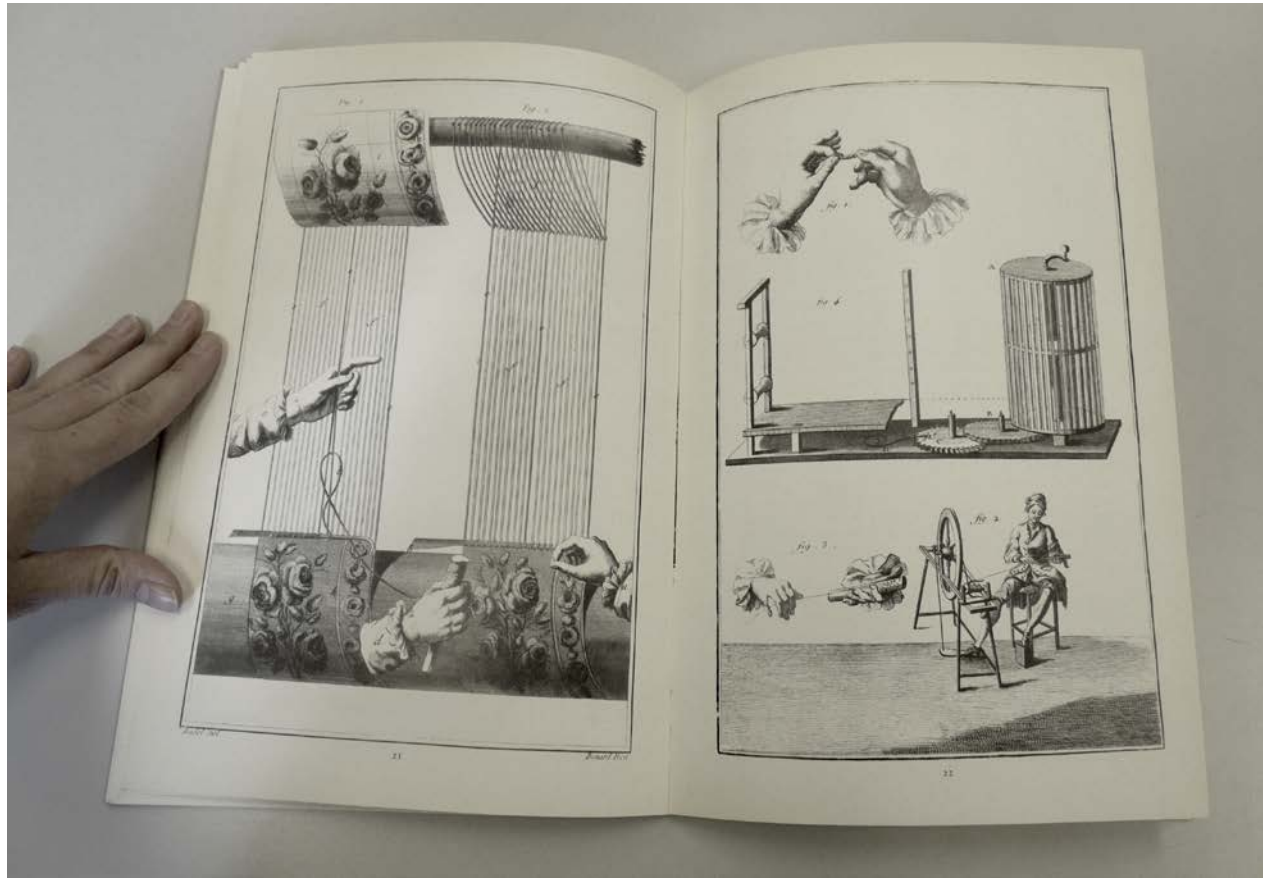


Figure 9. From Jean Le Rond d'Alembert and Denis Diderot, editors, *L'Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* (Paris) 1751-1772.

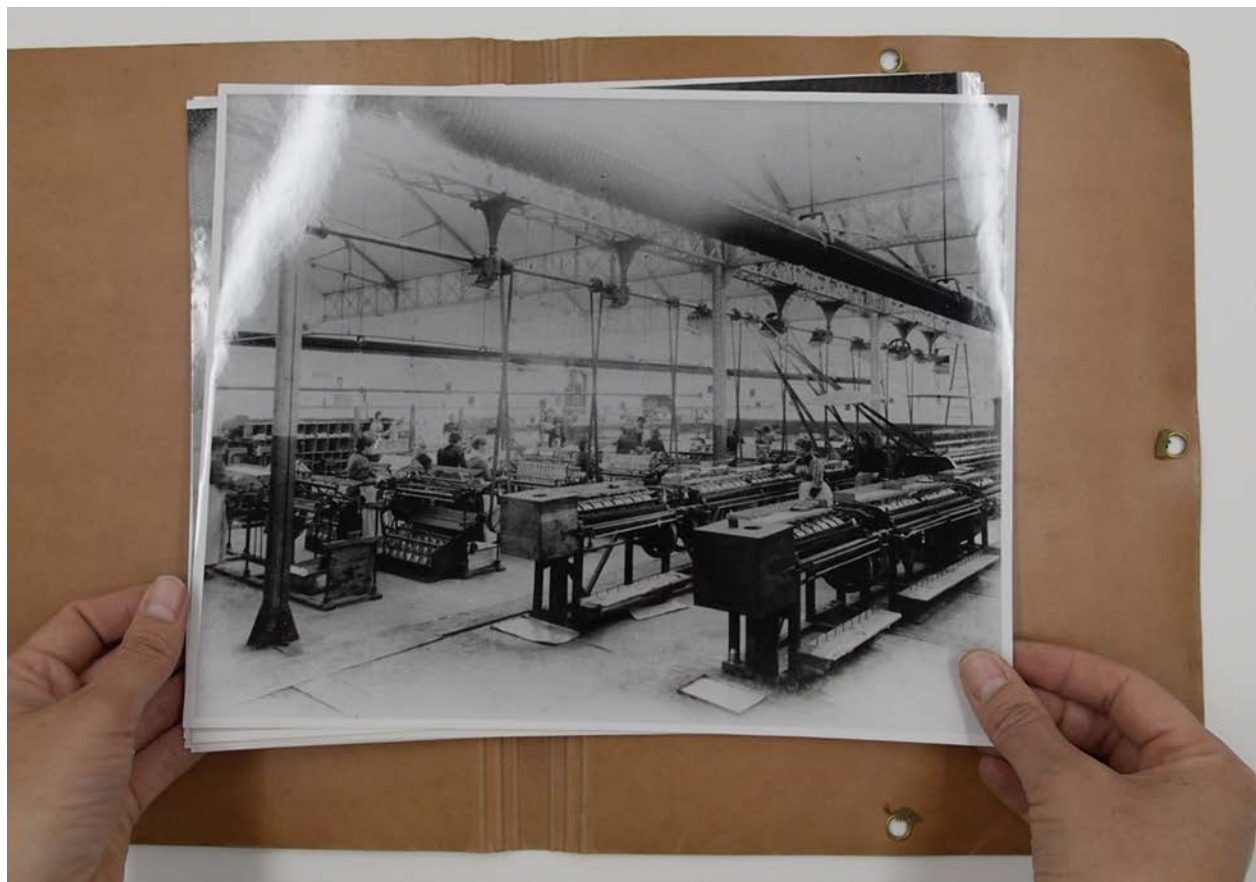
the *Encyclopedia* follows *Metallica*. The use of the to be condemned and rep themselves are shown as workshops: clean, geomet technology of mining remai depicted in *De Re Metallica* used in English mines since is novel in the *Encyclopedia* place within a universal taxo possible to imagine new lim mobility of labour power, t — the eye of science and ca human industry. The *Encyc* production that can be engl "advance toward perfection. conceptual guidebook to a n that was only just beginning century.

Photography inherited and to illustration in the *Encyclope* enthusiastic element of encycle discourse; photography was fre language" and as the new epit tion. As I suggested in the first p promised a global inventory o pearances taken "directly fro triumph of photography involv tity and quality of visual "truil were made for photography? thustiasm for photographic trut photographs were seen as init ductive process. Unlike the ha

Fig. 3.12 Images tirées du livre *De Re Metallica* de Georgius Agricola et du *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers d'arts* de Jean Le Rond d'Alembert et de Denis Diderot, reproduites dans l'essai « Photography between labour and capital » d'Allan Sekula, photographie : Karine Savard.



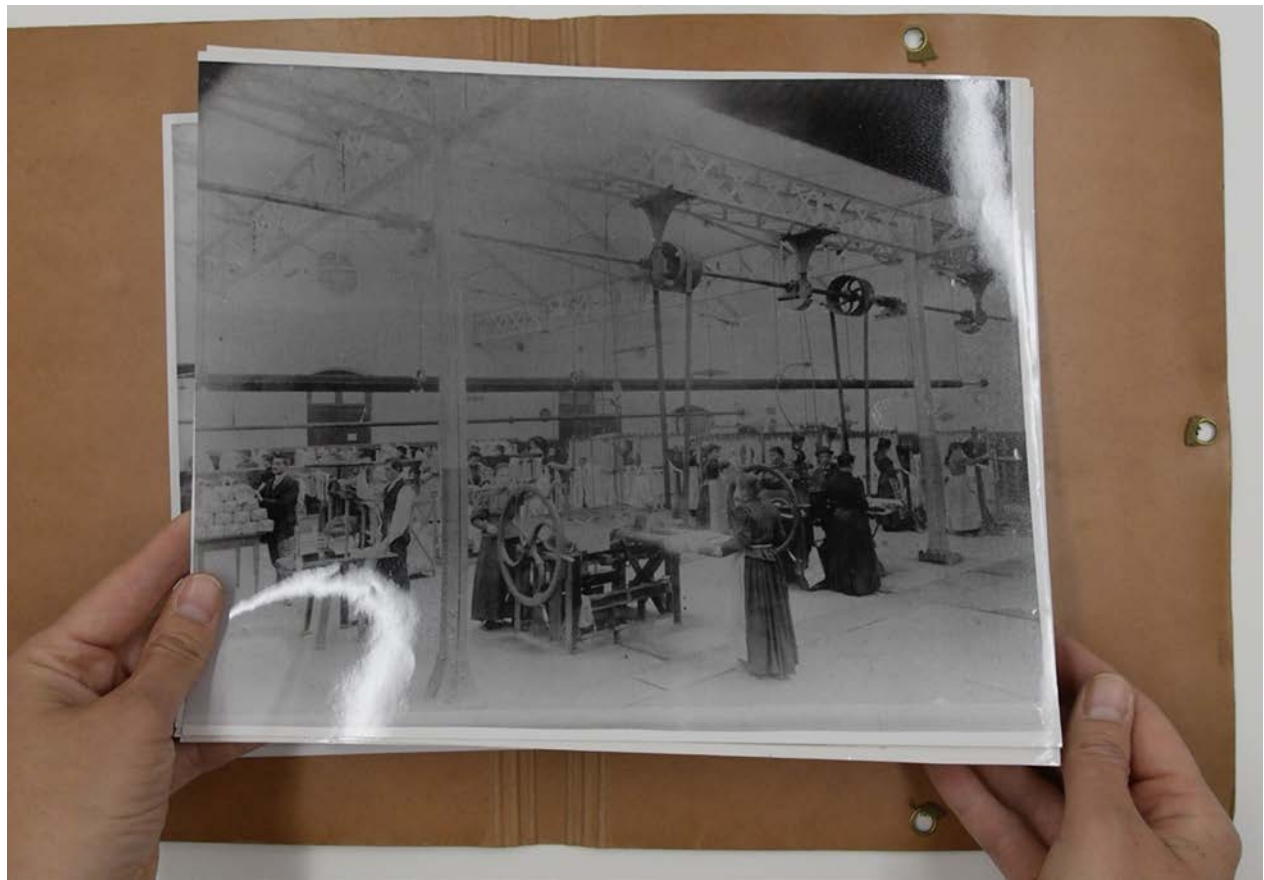
**Fig. 3.13** Images tirées du livre *Les planches de l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert* vues par Roland Barthes, Livres rares et collections spéciales, Bibliothèque des arts de l'UQAM, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.14** Filature du collodion, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.15** Pompes et compresseur, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



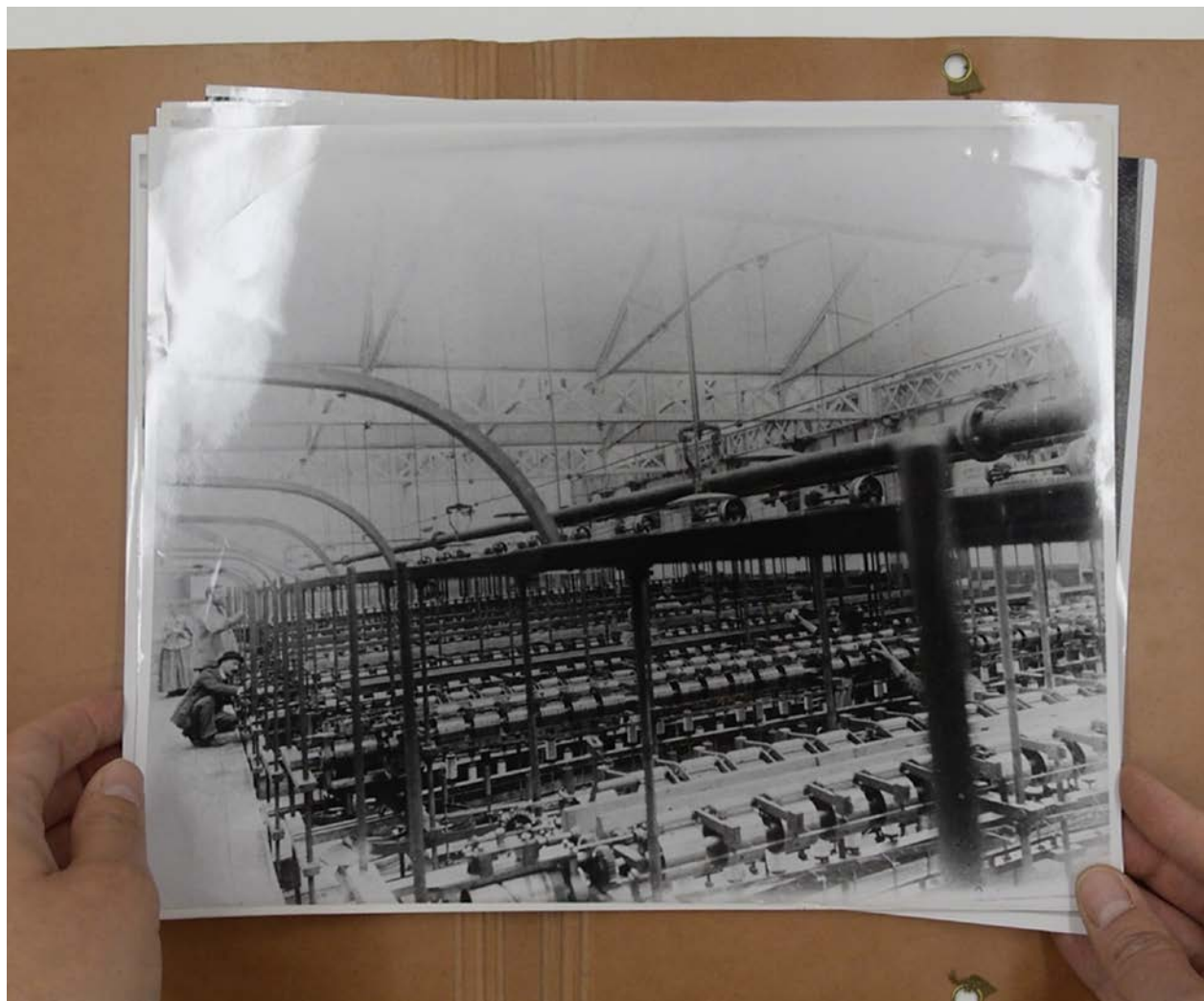
**Fig. 3.16** Moulinage, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



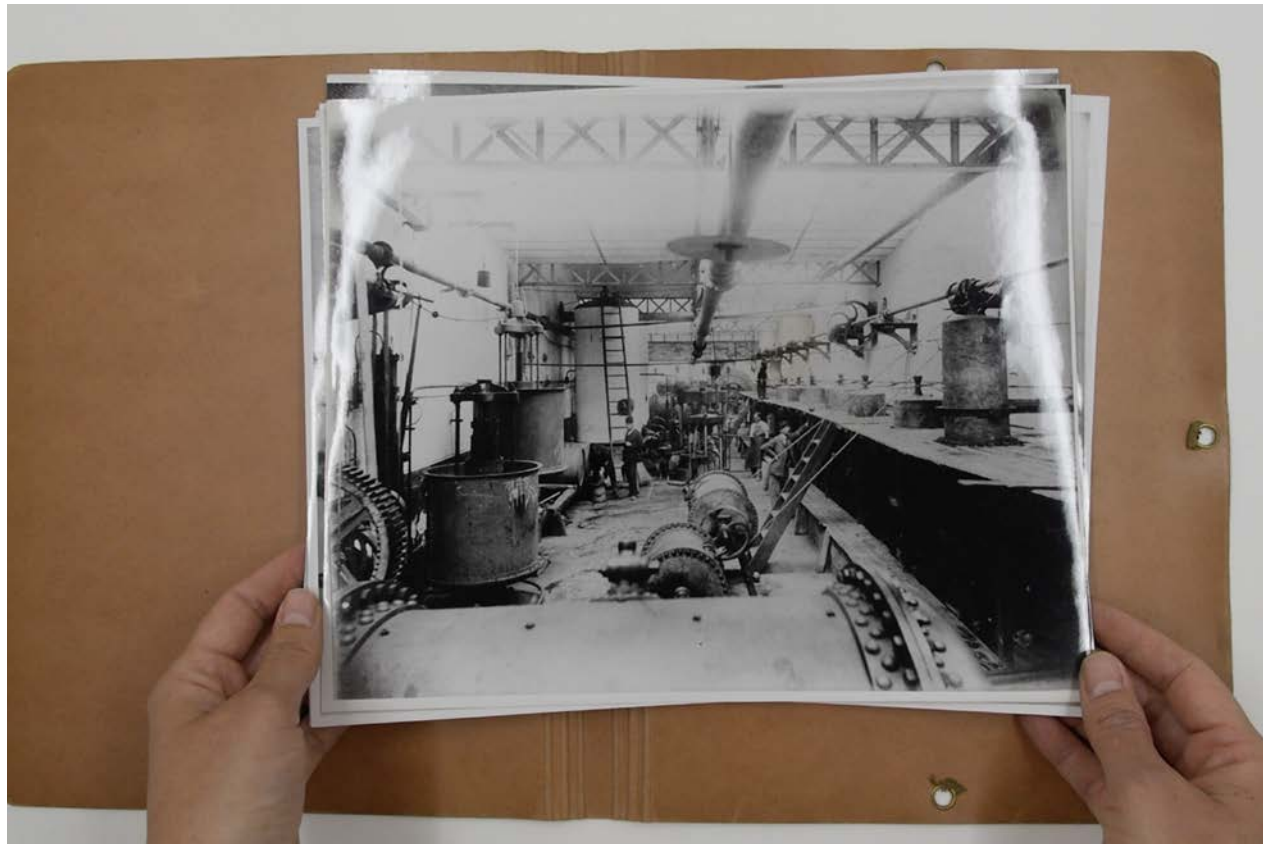
**Fig. 3.17** Filature du collodion, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.18** Lavage du coton trempé, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.19** Filature du collodion, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



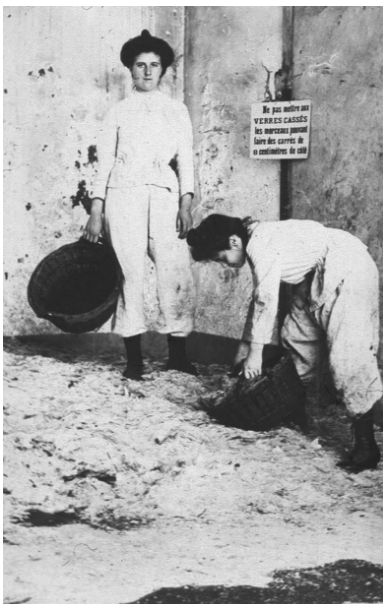
**Fig. 3.20** Malaxeur et cuves à collodion, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.21** Calibrage des filtres à collodion, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.22** Calibrage des filtres à collodion (détail), tirage argentique de la [ ] in XIX<sup>e</sup> siècle, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, graphisme : Karine Savard.



**Fig. 3.23** Groupes d'ouvrières avec leurs lanternes inactiniques, Coupage et tri des feuilles de verre, Décapage des plaques, Conditionnement des plaques, Tri des plaques de verre, *La sortie des usines Lumière (1895)* Fonds Institut Lumière, Lyon.

# CINÉMATOGRAPHES PATHÉ FRÈRES

14. RUE FAVART. 14 Téléph. 315.89

8. RUE ST AUGUSTIN. 8

Adresse Télégraphique: CINÉMATO-PARIS



COMPAGNIE G<sup>re</sup>  
DE  
PHONOGRAPHES  
CINÉMATOGRAPHES  
ET APPAREILS  
DE PRÉCISION  
Capital  
4.400.000 Francs  
91-98  
R. DE RICHELIEU  
PARIS

*B. 6244-1-08*  
**USINE DE VINCENNES**  
4, AVENUE DU POLYGONE

Paris, le 22 janvier 1908

190

Monsieur le DIRECTEUR

de la Soie de Chardonnat BESANCON

Univer.  
CHATOU  
VINCENNES  
JOINVILLE LE PONT  
MONTREUIL

*Succursales:*  
AMSTERDAM  
Leidsestraat  
BARCELONE  
34, Duro de Gracia  
BERLIN  
49, A. Friedrichstrasse  
BRUXELLES  
109, boulevard Anspach  
LONDRES  
11, 118, Lambeth Street  
MILAN  
6, Via Dante  
MOSCOU  
Everskate, 36  
NEW-YORK  
42 e 23, rd. Street  
STOCKHOLM  
15-17, Vasagatan  
VIENNE  
Dahlgengasse, 15

*Agents à*  
ALEXANDRIE  
10, Rue Sécouris  
BUENOS-AYRES  
Calle Bolivar, 375  
CALCUTTA  
55, Bentinck Str.  
HELSINGFORS  
13, Alexandersgatan  
MEXICO  
Aparado, 509  
RIO DE JANEIRO  
96, Rua N. J. J. J.  
SHANGHAI  
40, Kiangsi Road  
TOKIO

Monsieur,

Je vous accuse réception de votre lettre du 16 courant et des échantillons de pellicule qu'elle annonçait. ces deux échantillons l'un sans camphre, l'autre avec camphre sont très intéressants et comme transparence et souplesse ils sont très satisfaisants. la résistance à l'eau est bonne et la combustibilité est parfaite.

Malheureusement cette pellicule ne présente qu'une résistance qui n'est que la moitié de celle du celluloïd pour l'échantillon contenant du camphre. Ce manque de résistance nous gênerait je crois beaucoup pour l'emploi cinématographique. (Cette résistance est encore plus faible dans la pellicule sans camphre.)

D'autre part l'épaisseur à laquelle ces échantillons nous ont été livrés soit de 12/100<sup>e</sup> à 17/100<sup>e</sup> de millimètre est trop grande. Si on diminue encore l'épaisseur la résistance de la pellicule devient de plus en plus faible.

Il serait peut-être possible néanmoins d'employer cette pellicule telle qu'elle est actuellement en modifiant au



*Univer. à Chardonnat Besancon*  
*celle qu'elle*  
**M. P. BESANCON, INGÉNIEUR**  
**USINE DE VINCENNES**

Fig. 3.24 Lettre des Cinématographes Pathé frères (1908), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographique : Karine Savard.



Fig. 3.25 *The Sketch* (1896), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.

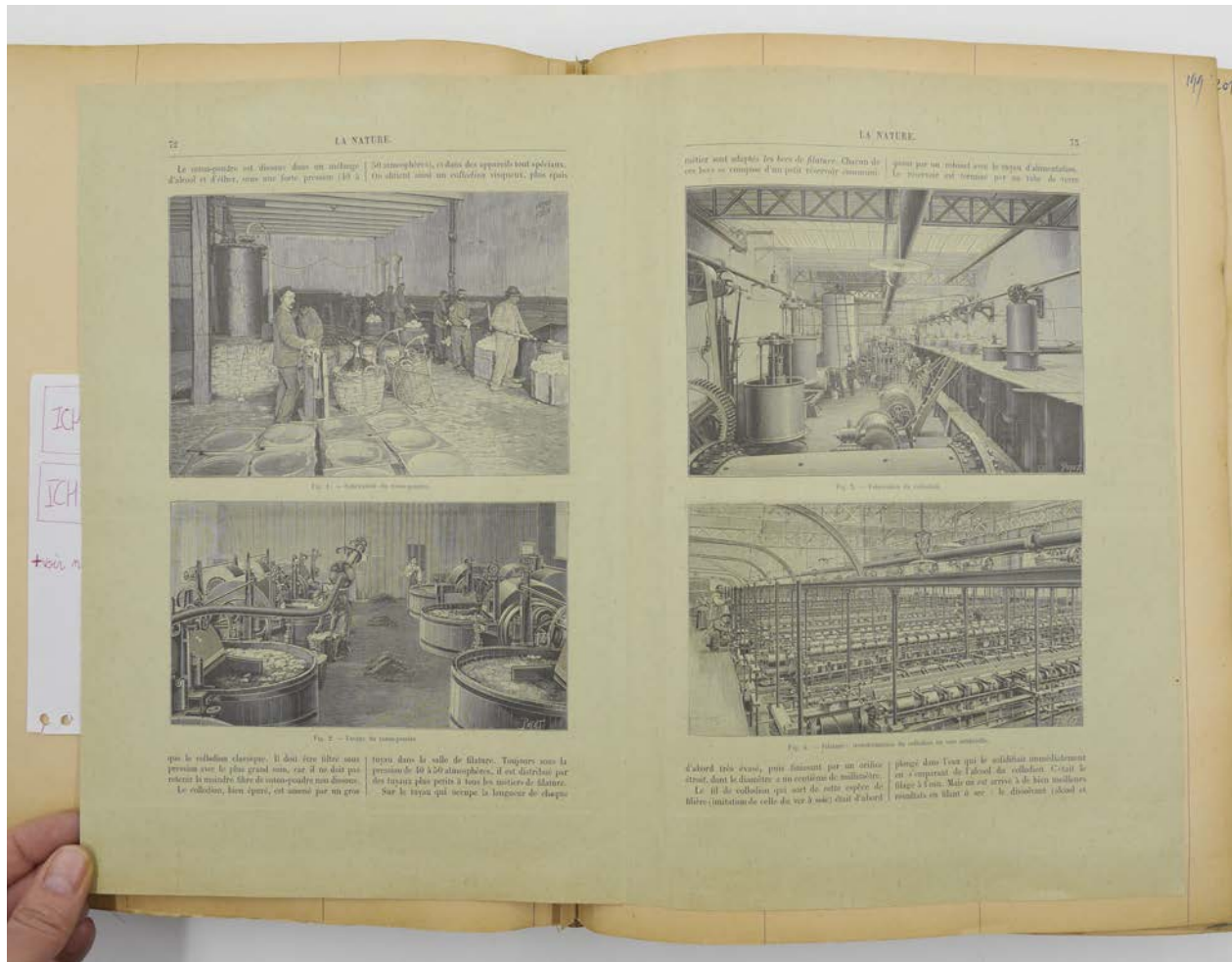


Fig. 3.26 *La Nature* (1898), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



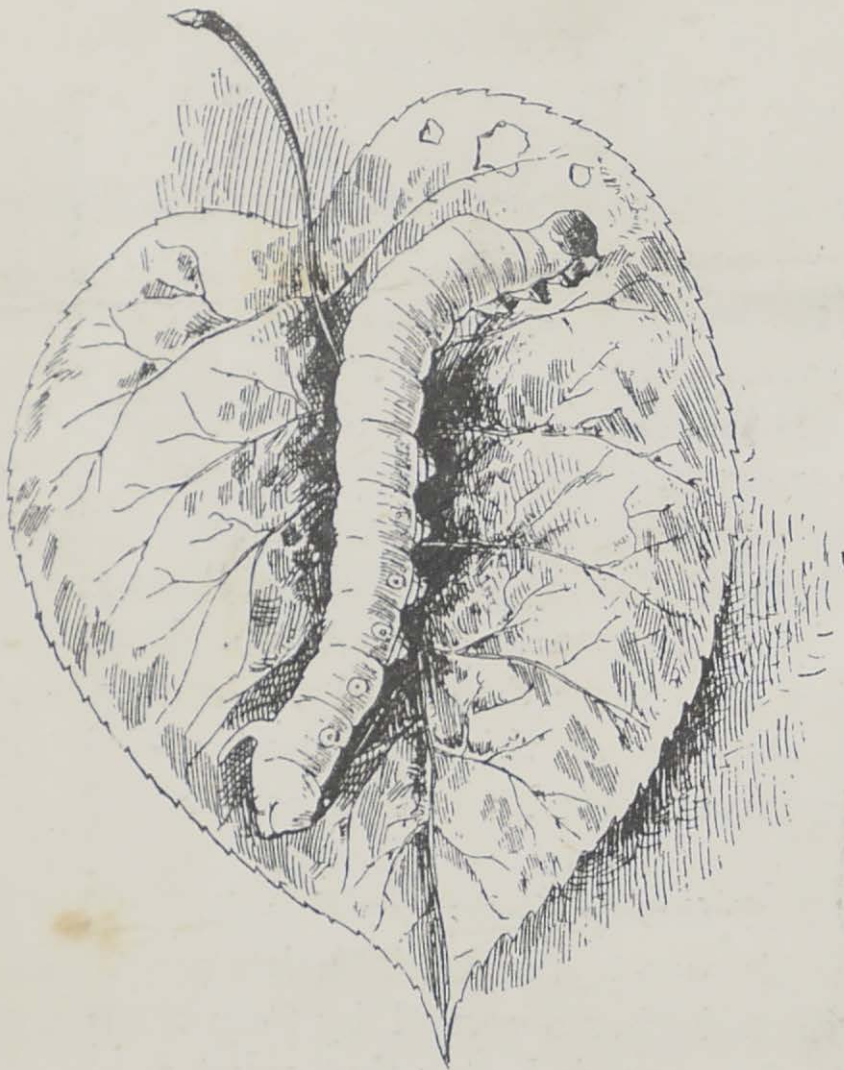
Fig. 3.27 The Illustrated London News (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographique : Karine Savard.



THE SPINNING DEPARTMENT.

**Fig. 3.28** Gravure réalisée à partir d'une photographie, *The Illustrated London News* (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

THE ingenious and tireless mind of man is ever cast  
about for fresh fields of investigation and new problems



solve. He  
tackles the  
most profound  
and involved  
subjects with  
pertinacity that  
brooks no com-  
position, that  
is cowed by  
difficulty. He  
probes deep into  
to the heart  
and essence  
of things, and  
wrests refrac-  
tory secrets  
from the  
Nature. His  
imitative  
faculty enable  
him to copy his

ideas and methods with a facility that is marvellous.  
His powers of invention and of adapting the procedure  
of the universal teacher to his own ends have enabled  
him to relieve the world of much of the drudgery  
of manual labour, have added enormously to the

**Fig. 3.29** Illustration à la ligne, *The Illustrated London News* (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

conditions . in the weather

cold  
her it is  
, and in  
weather  
lat. For,  
ke its  
er, cared  
nd pro-  
ed by  
it is a  
ture of  
cum-  
ces, a  
bond by  
eritance,  
makes  
most of  
oppor-  
ies, with  
exquisite  
fference  
he ulti-  
destiny  
s jacket,

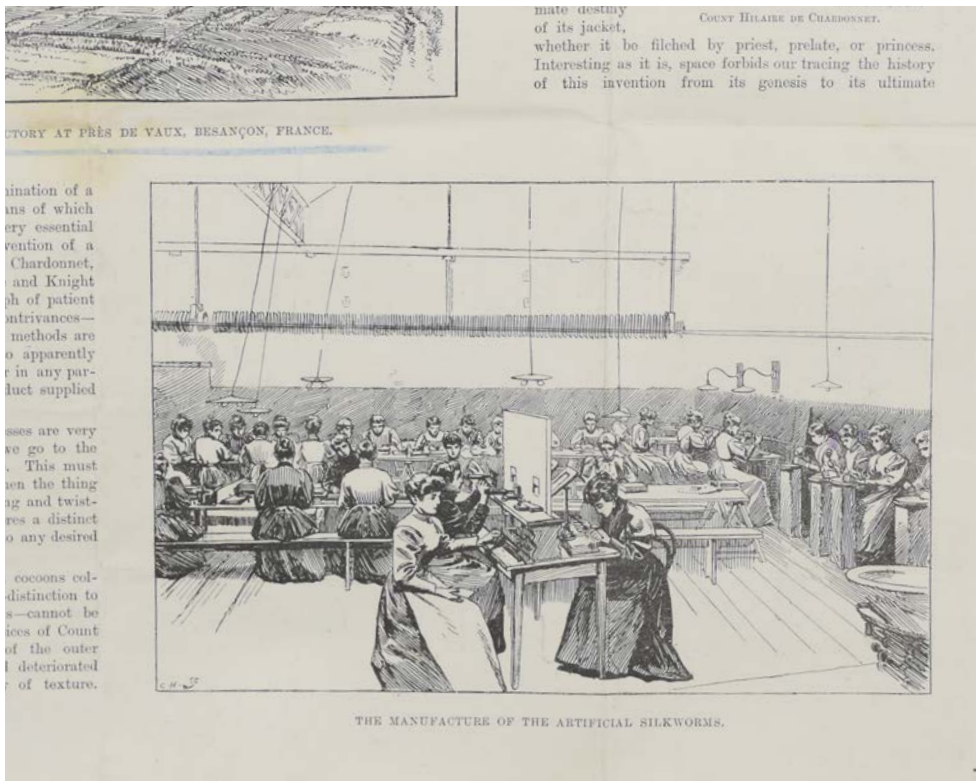


*Photo Pirou, Paris.*

COUNT HILAIRE DE CHARDONNET.

her it be filched by priest, prelate, or princess.  
esting as it is, space forbids our tracing the history  
his invention from its genesis to its ultimate

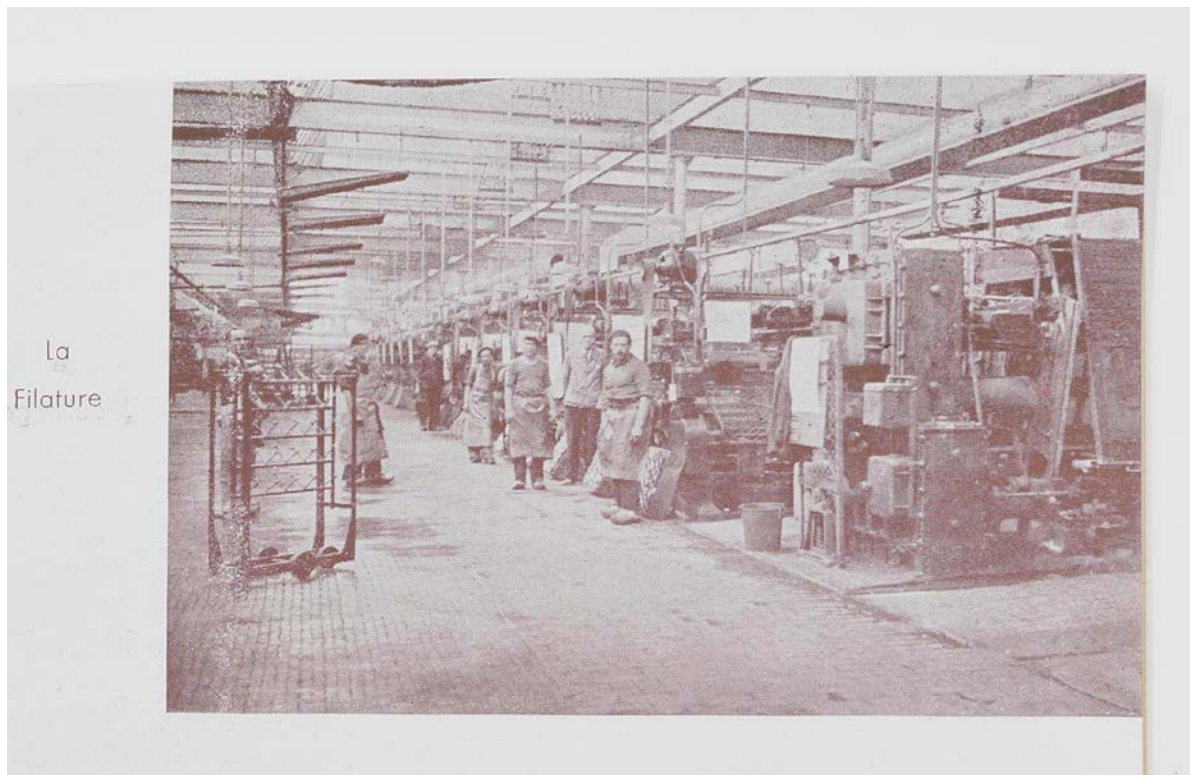
Fig. 3.30 Reproduction en demi-teinte d'une photographie, *The Illustrated London News* (1897), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.31** Calibrage des filtres à collodion, tirage argentique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et illustration tirée du périodique illustré *The Illustrated London News* (1897) musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.



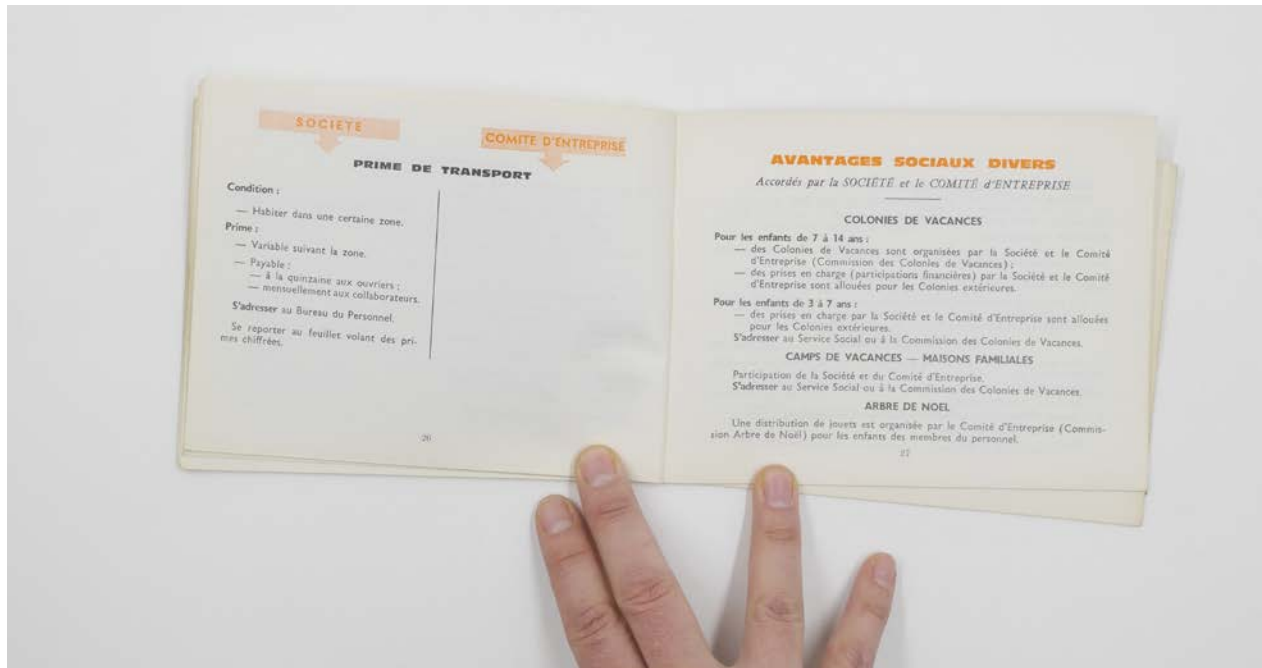
Fig. 3.32 Livrets d'ancienneté (1949-1965), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.



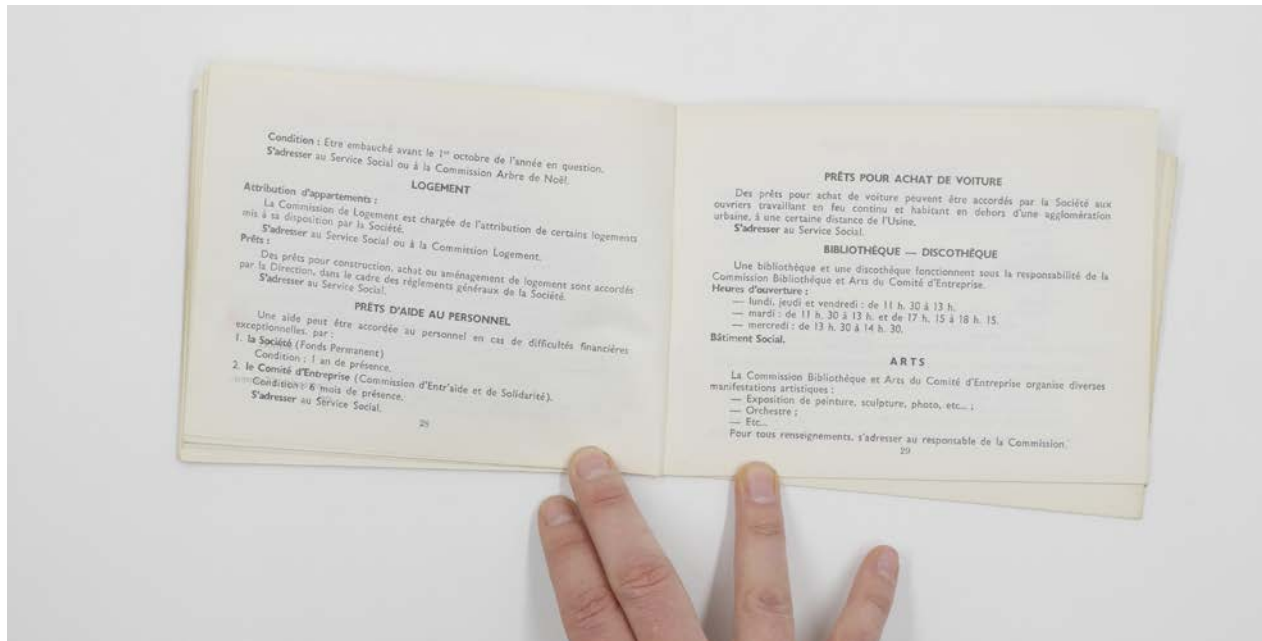
**Fig. 3.33** Images des ouvriers posant à côté des machines reproduites dans un livret d'ancienneté (1949-1965) musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographies : Karine Savard.



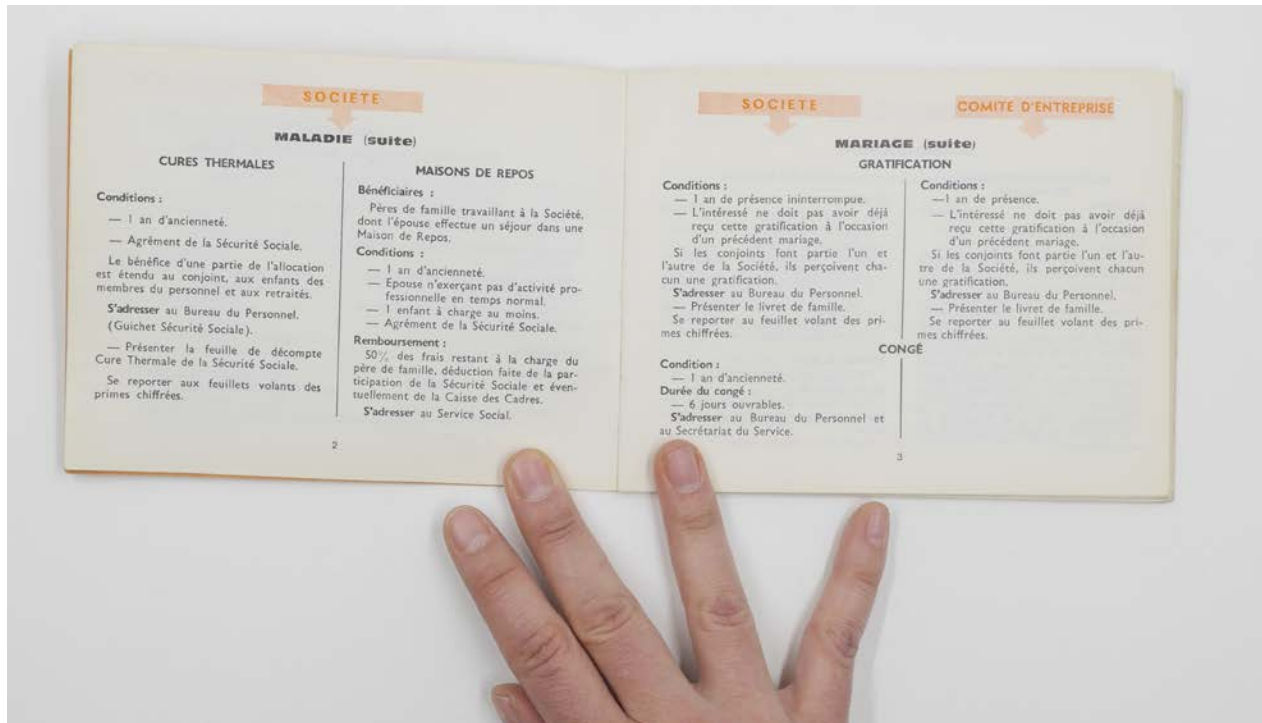
**Fig. 3.34** Cartes d'horaires de travail de l'usine Rhodiacéta (1974-9181), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.35** Carnet d'employé de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.36** Carnet d'employé de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.37** Carnet d'employé de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.38** Brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.39** Brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.40** Brochure d'accueil du nouveau personnel de l'entreprise Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.41** Journal d'entreprise Rhodiacéta (1963), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 3.42 Brochure d'entreprise de la Rhodiacéta, 1954-1964, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



Salle des groupes tournants

Centrale frigorifique

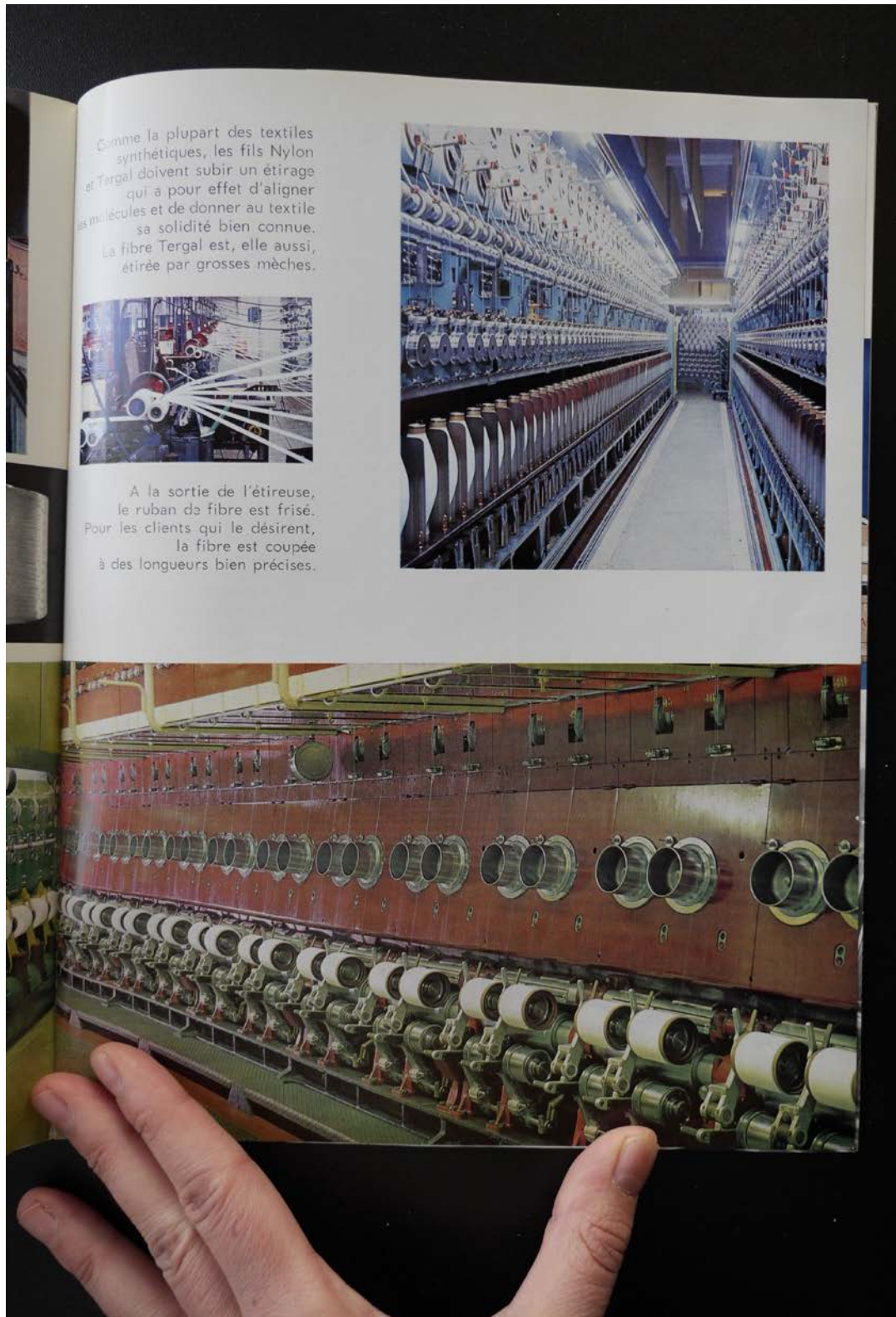


Toute la marche de l'usine dépend du courant électrique dont l'arrêt brutal et inopiné serait catastrophique. Le courant de 60.000 volts est amené à l'usine par deux lignes distinctes à haute tension. Un poste de transformation abaisse la tension à 5.000 volts. Le courant est amené sous cette tension près des points d'utilisation où la tension est ramenée à 380 volts.

Chacune des machines ci-contre assure l'alimentation en courant d'un groupe de moteurs placés sur les métiers de filature. Ce procédé permet d'être parfaitement maître de la vitesse de ces moteurs en agissant sur la fréquence de chaque groupe tournant. En 1963, l'usine Rhodiacéta de Besançon, avec 72.000.000 de kWh, a consommé plus de courant qu'une ville de 100.000 habitants, comme Besançon, ce qui représente environ le 1/1000 de la production totale de l'E.D.F.

Le travail du fil exige des conditions de température et d'humidité rigoureusement contrôlées. Le problème de la climatisation est encore augmenté par les vastes dimensions des ateliers. Sa solution a nécessité la création d'une centrale frigorifique et d'installations d'air pulsé. Dans certaines gaines d'aération, un homme peut passer à l'aise sans se baisser.

Fig. 3.43 Brochure d'entreprise de la Rhodiacéta, 1954-1964, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.44** Brochure d'entreprise de la Rhodiacéta, 1954-1964, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.45** Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.46** Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.47** Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.48** Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.49** Diapositive de formation de l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

outils de l'étrépage (suite)  
 les spatules ou couteaux.



Voici toutes une pénalisation d'outils de l'étrépage  
 le plus ancien ① était trop dangereux qui plus est  
 très peu pratique à manipuler.

② et ③ on était des essais  
 outils qui servaient à repasser les  
 enroulements qui se sont en bas des  
 caps ou au niveau des ronds étrépage

④ et ⑤ couteaux qui continuent à être  
 utilisés.

⑥ et ⑦ crochet qui servent à couper les  
 enroulements puis à les tirer.

Fig. 3.50 Collecte d'objets ethnographiques de Corinne Bourlon (1981 ou 1982), 2e rapport sur l'usine Rhodiacéta, Section outils, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

outils de la filature

étape renvidage



(a)

(b)

(a) : étui qui est toujours accroché aux boutons de la saropette de l'ouvrier.

(b) : brosse qui sert à guider le fil au moment du renvidage  
"Y'a qui brûle" mécanisme de cette brosse  
afin de ne pas casser le fil  
"moi je l'avandé à peine"

"Y'en a qui coupe les piles" parce que si le coup de main n'est pas acquis, les fils se prennent dedans.

Fig. 3.51 Collecte d'objets ethnographiques de Corinne Bourlon (1981 ou 1982), 2e rapport sur l'usine Rhodiacéta, Section outils, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.52** Collecte d'objets ethnographiques de Corinne Bourlon (1981 ou 1982), *2e rapport sur l'usine Rhodiacéta, Section outils*, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.53** Plaque d'impression d'un tract syndical, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.54** « La grève Rhodiacéta » (15 février 1966), *L'Est républicain*, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

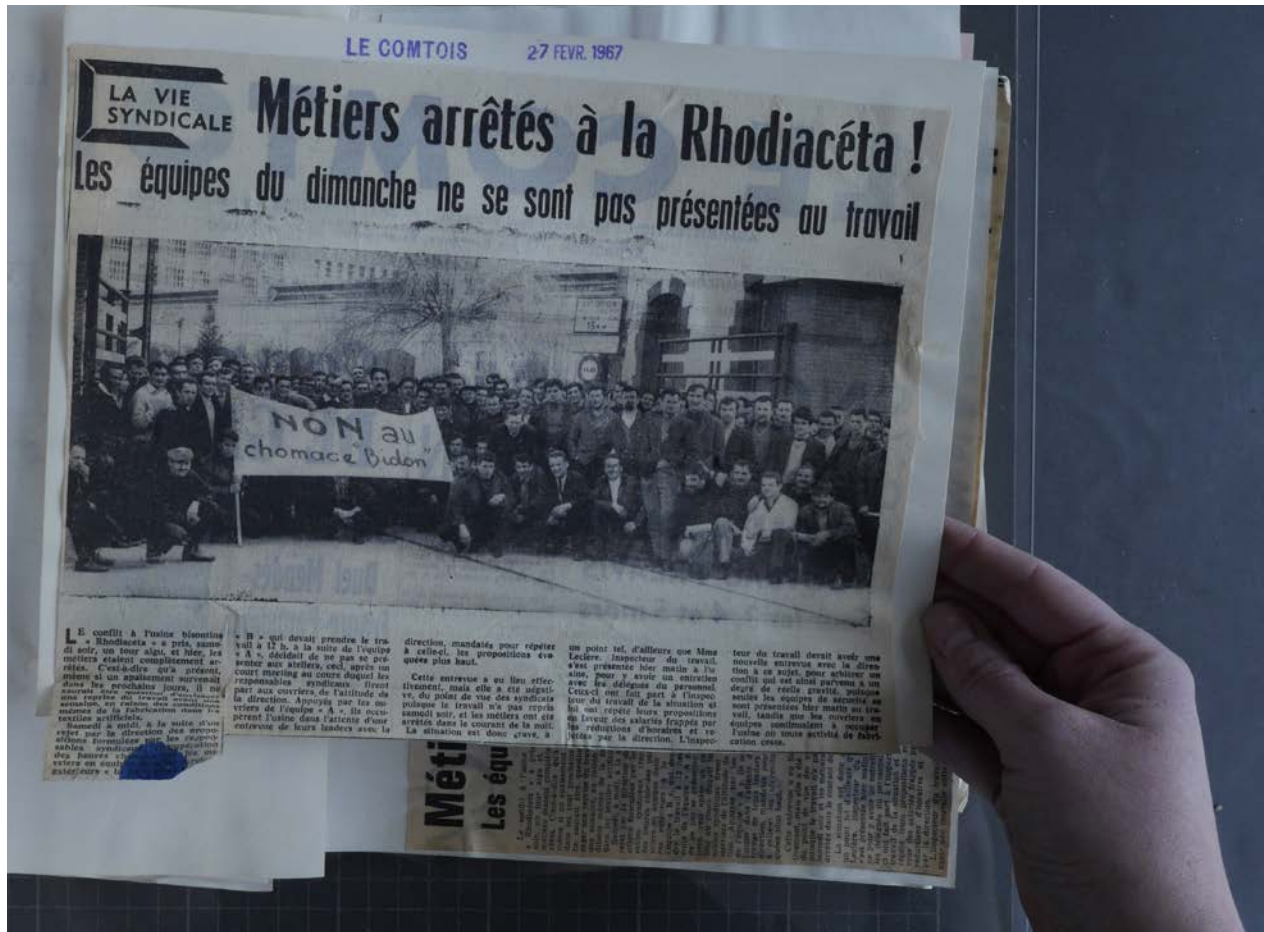
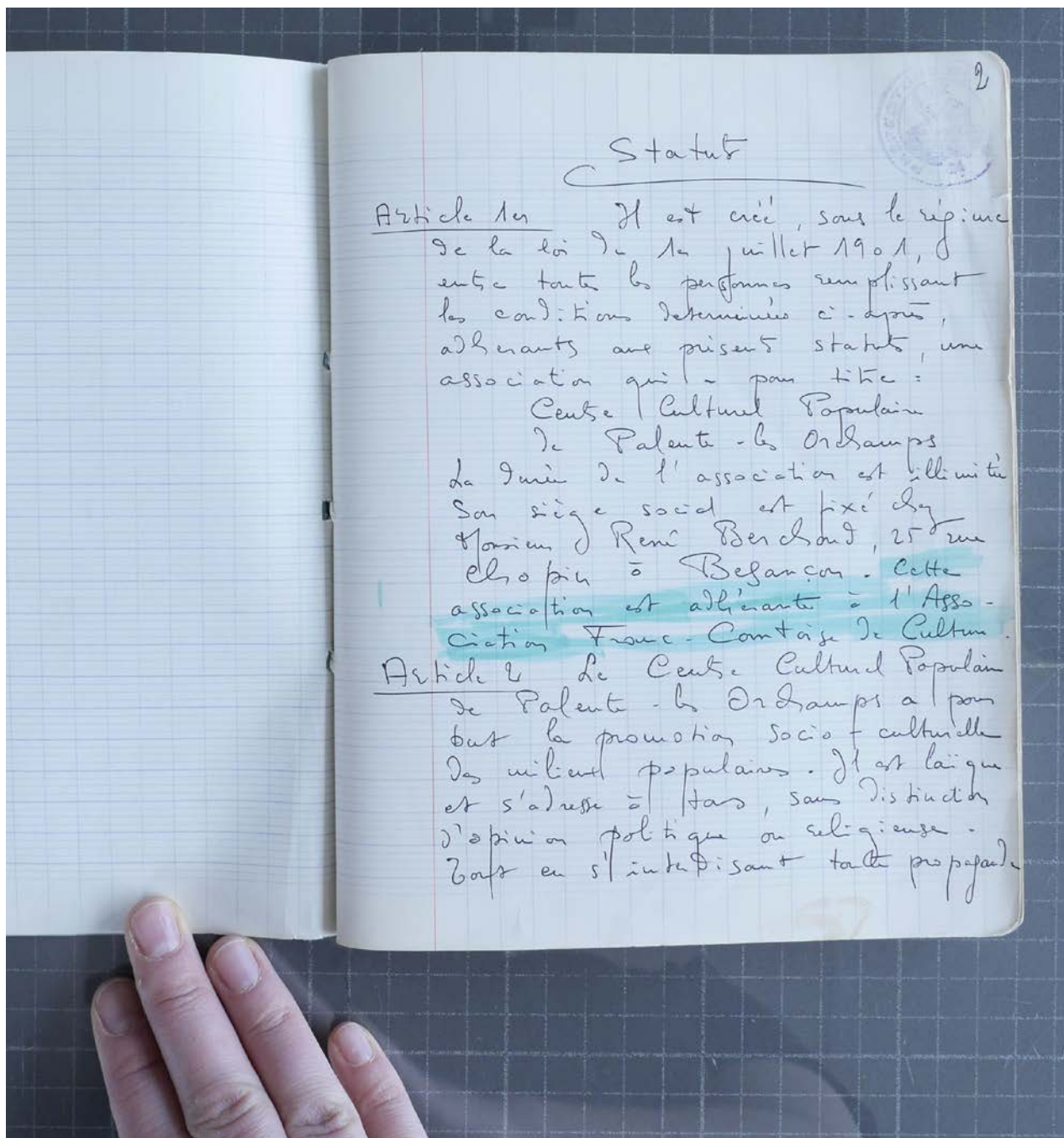


Fig. 3.55 « Métiers arrêtés à la Rhodiacéta » (27 février 1967), *L'Est républicain*, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 3.56** « Grève à Rhodiacéta : les ouvriers occupent l'usine et bloquent les issues » (27 février 1967), *Le Comtois*, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



## Statuts

Article 1er Il est créé, sous le régime de la loi du 1er juillet 1901, entre toutes les personnes remplissant les conditions déterminées ci-après, adhérents aux présents statuts, une association qui a pour titre :

Centre Culturel Populaire  
de Palente - les Orchaux  
Le Domicile de l'association est illimité  
Son siège social est fixé chez  
Monsieur René Berchoud, 25 rue  
Chopin à Besançon. Cette  
association est adhérente à l'Asso-  
ciation France - Comté de Culture.

Article 2 Le Centre Culturel Populaire de Palente - les Orchaux a pour but la promotion socio-culturelle des milieux populaires. Il est laïque et s'adresse à tous, sans distinction d'opinion politique ou religieuse. Tout en s'interdisant toute propagande.

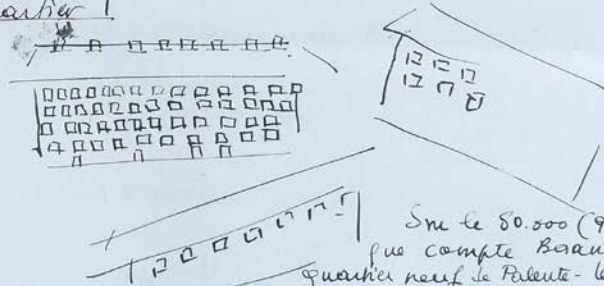
Fig. 4.1 Statuts du CCPPPO (1959), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

1

# UNE TENTATIVE D'ANIMATION D'UN QUARTIER NEUF: LE C.C.P.P.O.

"Papa, j'ai envie de faire pipi..." "Papa mes mains un petit peu y sont sales... y a des couches dans l'évier de la salle d'eau..." ~~dit~~ supplie Babar et Hino ~~dit~~ alors que, pour la vingtième fois j'essaie de rassembler mes idées. Première conclusion: il y a sans doute, à travers la moube, des milliers d'animateurs qui tentent d'apporter un peu <sup>leur</sup> leur village ou leur quartier; mais où ~~trouvent-ils~~ <sup>peuvent-ils trouver</sup> le temps de faire le bilan de leurs expériences? ~~Tout de choses à dire, et puis à quoi bon?~~  
~~Essayer quand même~~

Le quartier!



Sur le 80.000 (90.000? habitants) plus compte Beaugou, le quartier neuf de Palente-les-Orchamps a réalisé le 1/6 (environ 13.000 personnes) situé au Nord-Ouest de la ville, il a commencé depuis 1953, ~~et aboutit~~ <sup>à la sortie du côté de Bellfort</sup> date à laquelle furent construits simultanément les premiers "blocs" de Palente et une cinquantaine de maisonnettes "castors", ~~la population~~ Palente ~~compte~~ <sup>atteint actuellement</sup> trois mille âmes et se prolonge au Nord par "Les Orchamps" <sup>achevé</sup> "blocs" mis en place de 1956 à 1959. (10.000 habitants) Les deux quartiers en fait n'en font qu'un, leur "centre" théorique étant

Fig. 4.2 Notes, définition des statuts du CCPPO (1959), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.3 Plan du quartier (1959), Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.4 Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.5 Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.

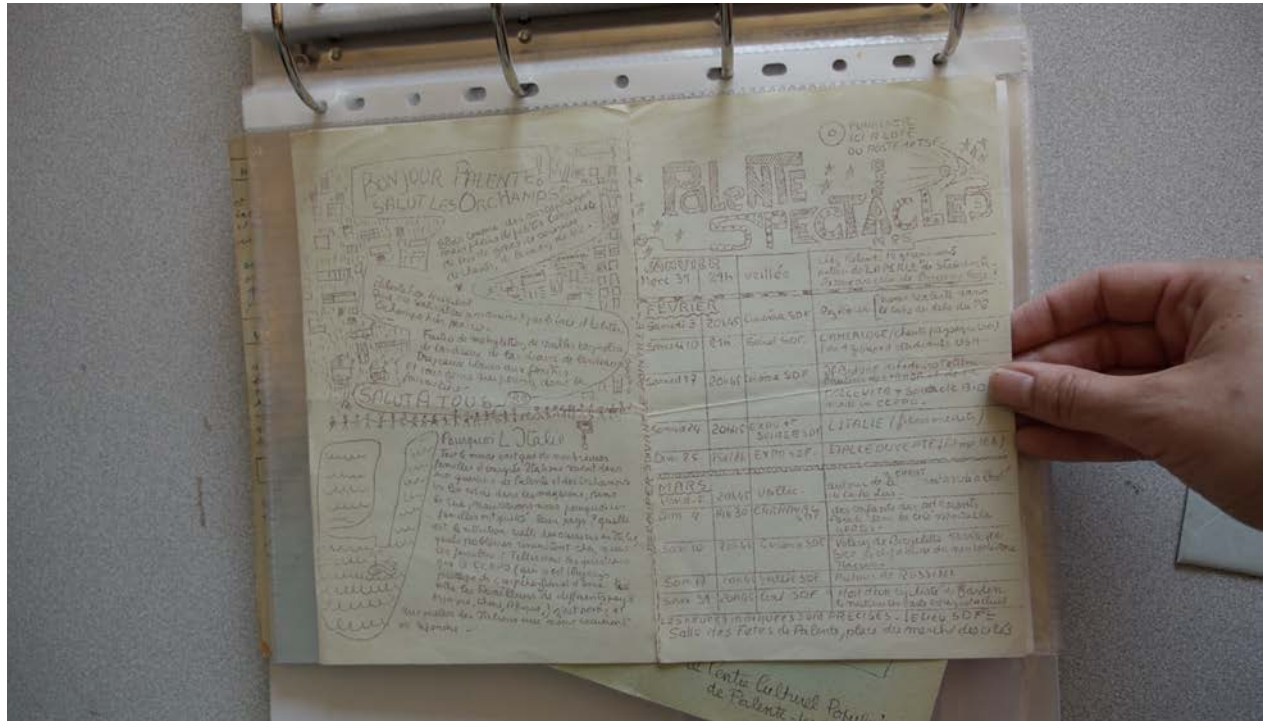


Fig. 4.6 Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.7 Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.

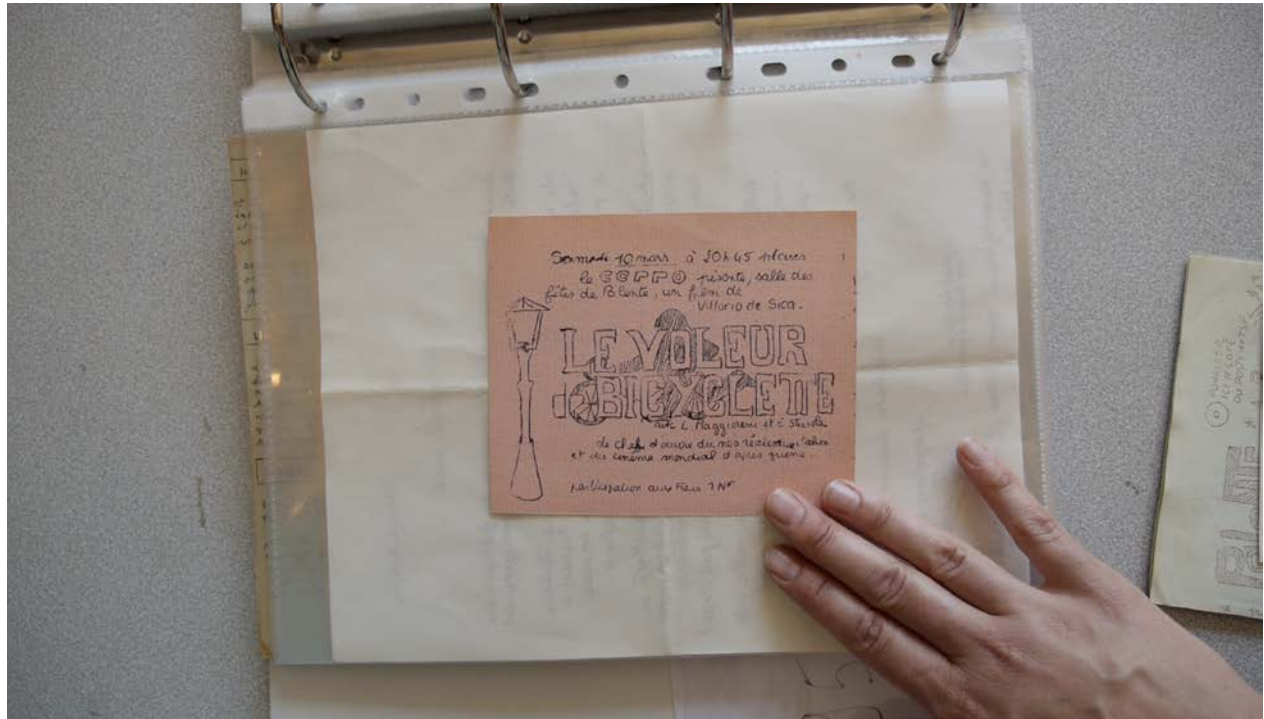


Fig. 4.8 Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.

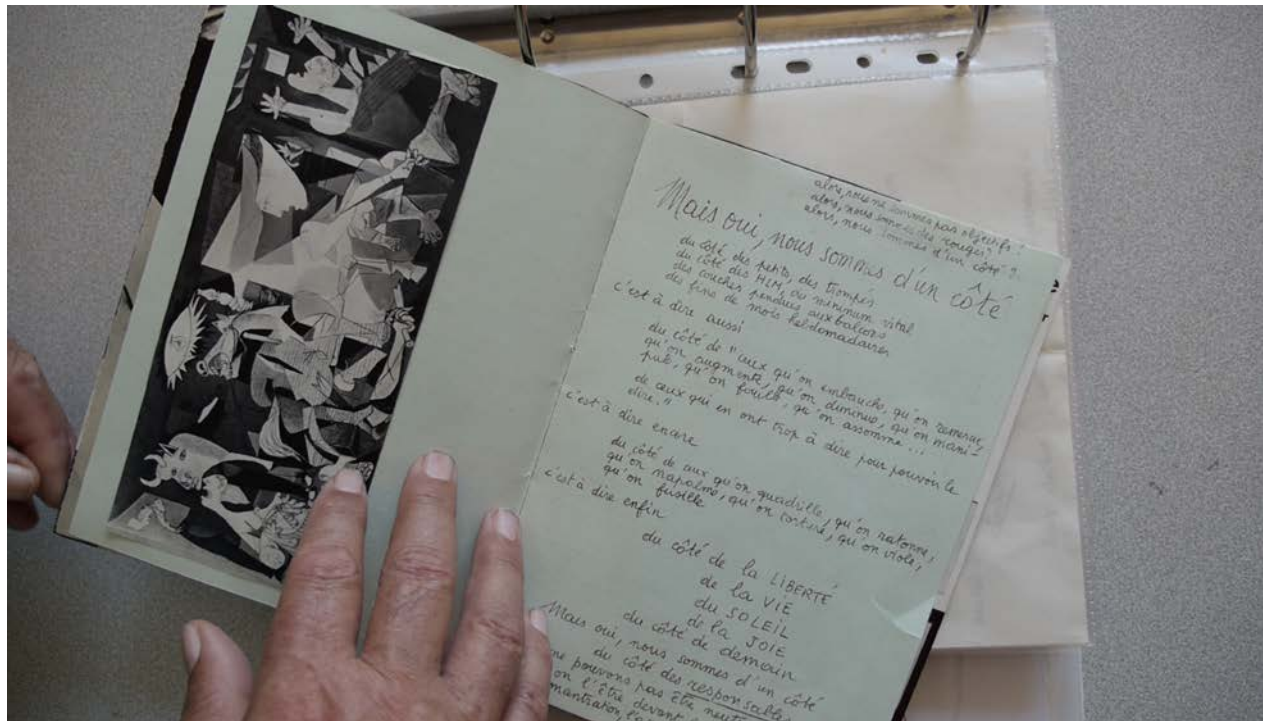


Fig. 4.9 Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.

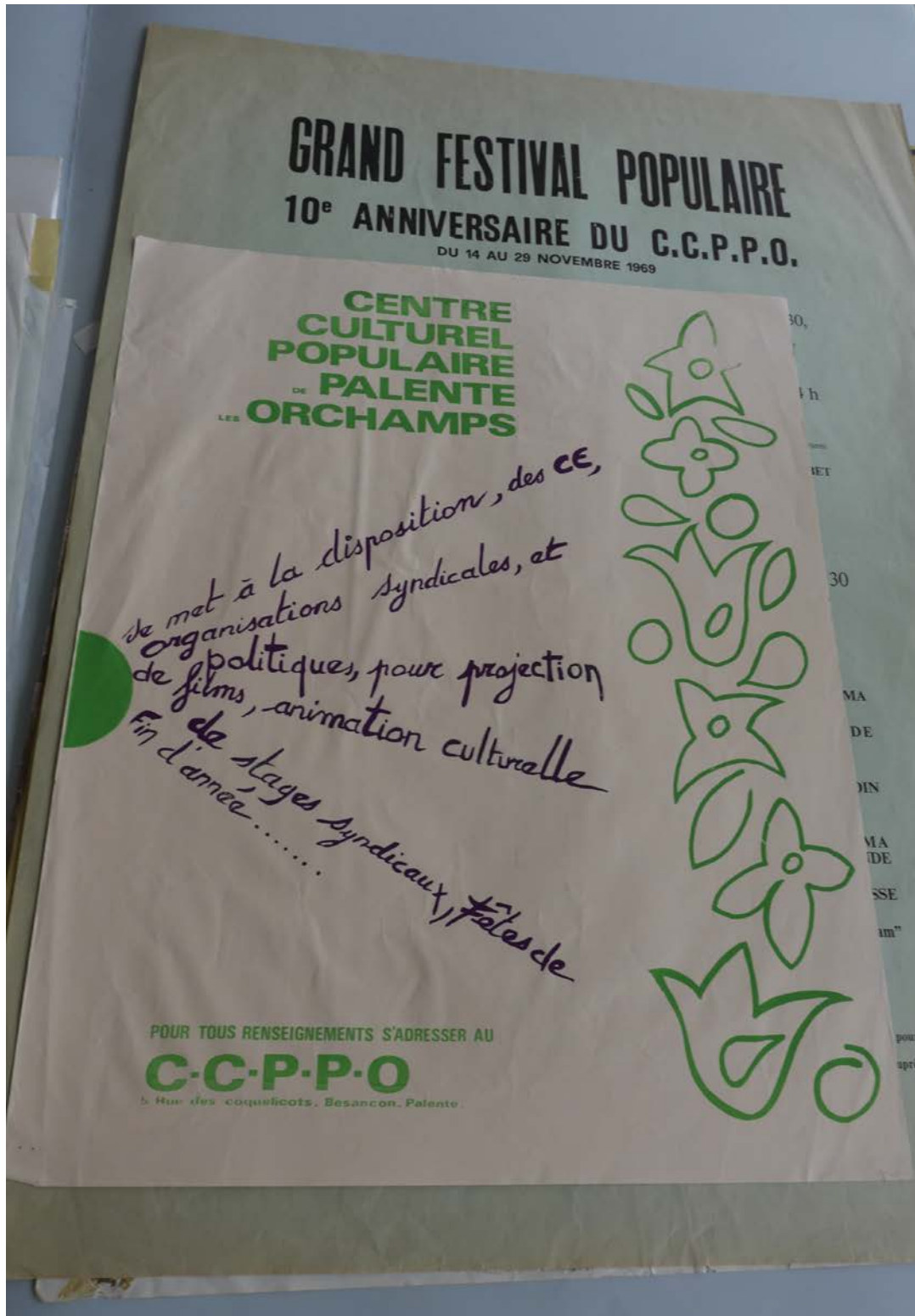


Fig. 4.10 Affiche du CCPPPO, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.11 Affiche du CCPPPO, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.12 Affiche du CCPPO, spectacle 1789 du Théâtre du soleil, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

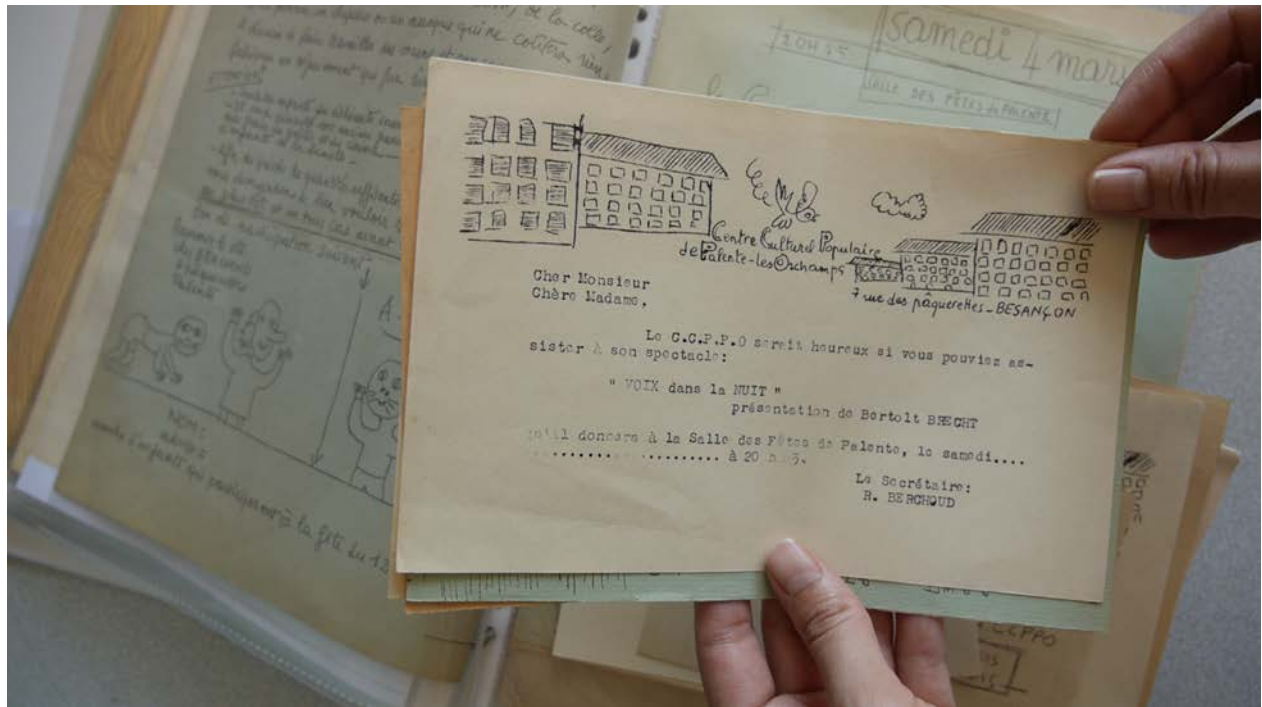


Fig. 4.13 Invitation, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.14 Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPPO, photographie : Karine Savard.

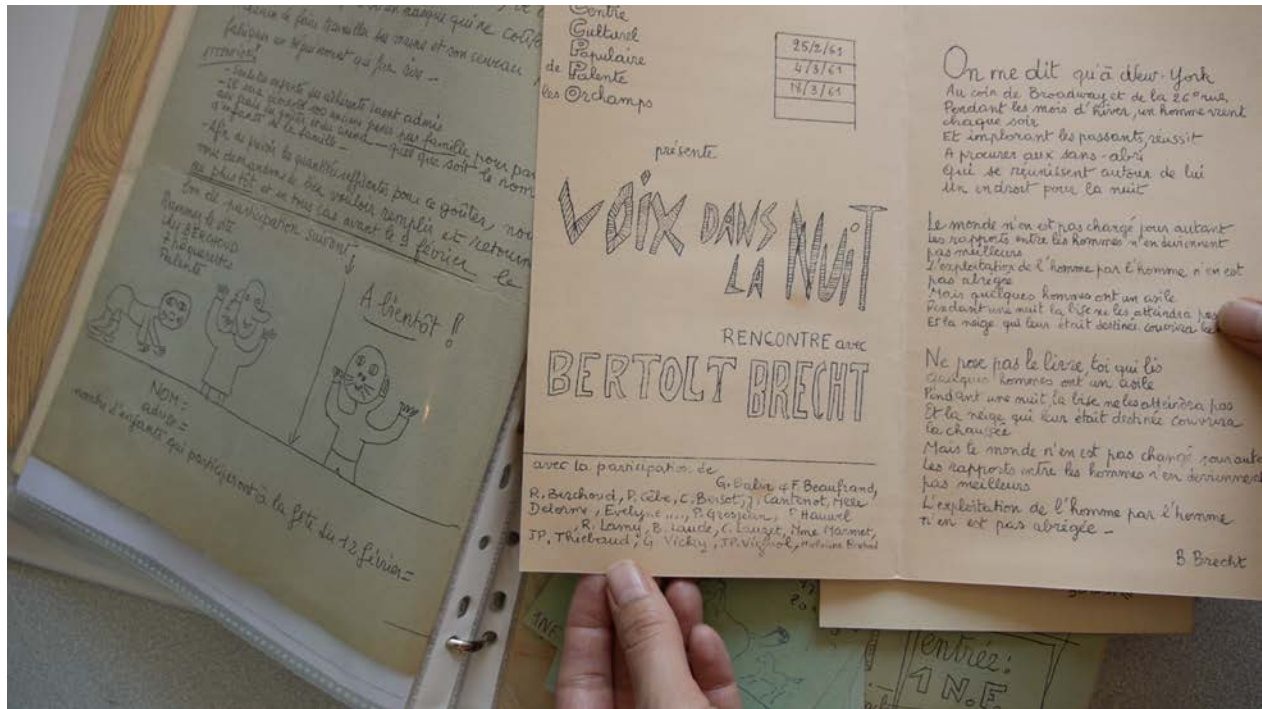
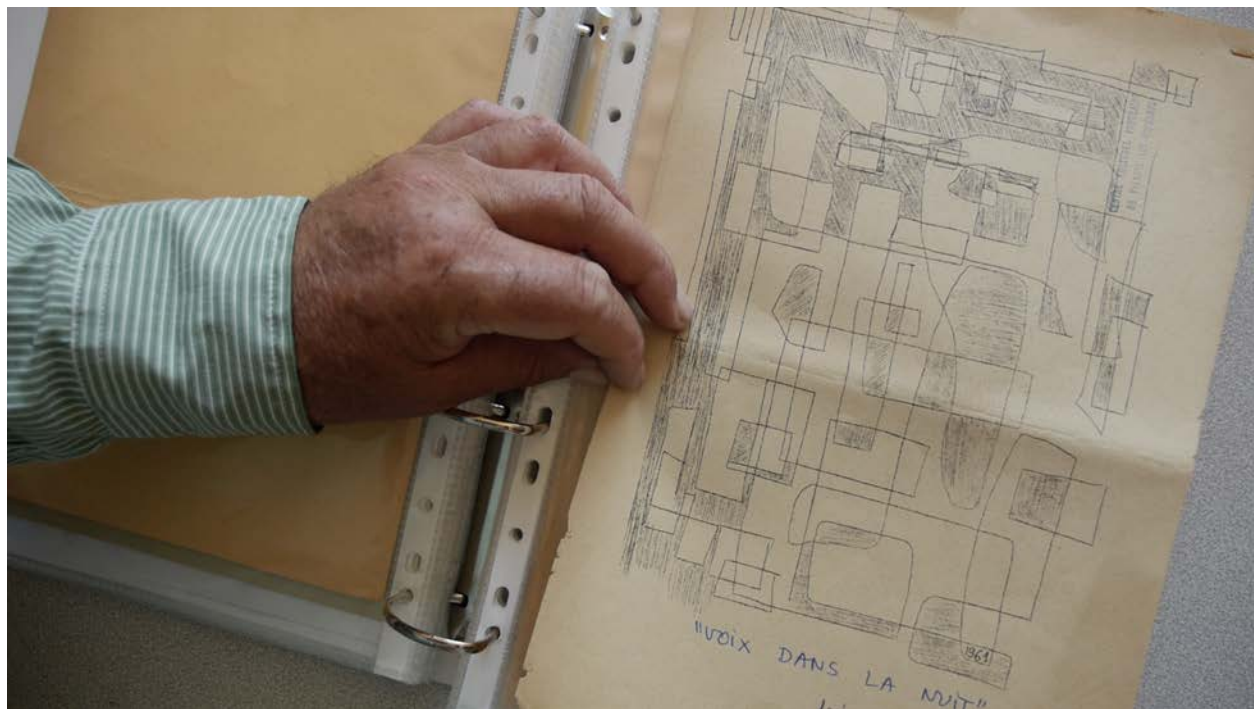


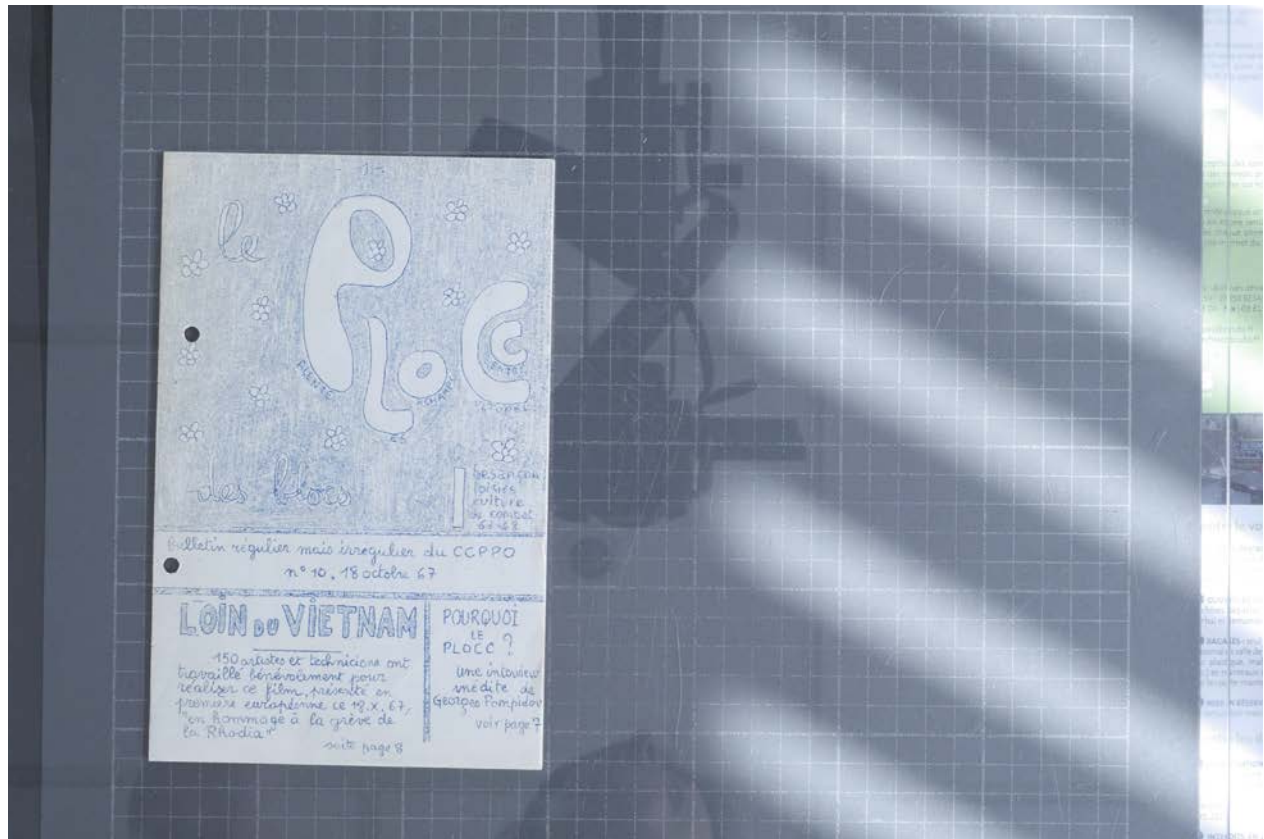
Fig. 4.15 Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



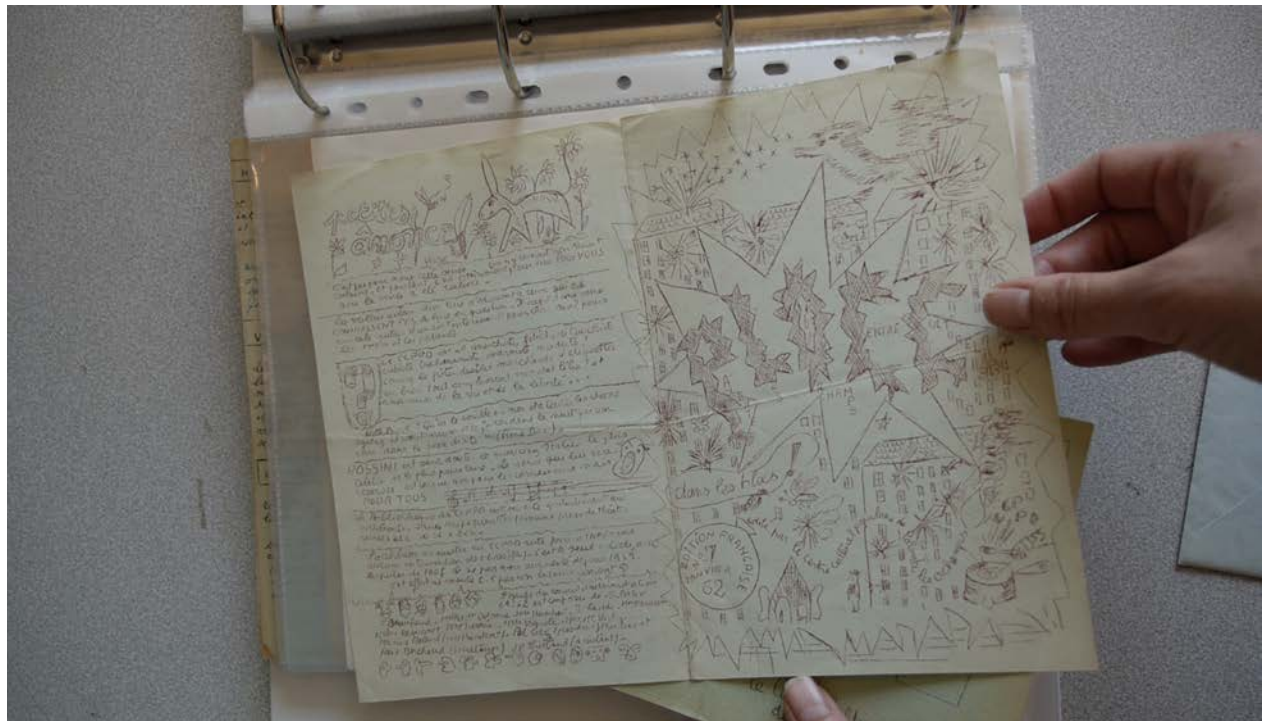
**Fig. 4.16** Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.17 Recueil de textes avec reproduction, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.18** Exemple du *PLOCC* (1962) Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.19** Exemple du *PLOCC* (1967) Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



MEMBRES FONDATEURS :

ALBERT  
ATLANTIC FILM  
BOSC-VIOTE REIMS ET CINE BRIGADE  
RIMS SPECIAUX ECLAIR  
RIMS ETIENNE LAURE  
RIMS DU PATRIMOINE  
RIMS DU PAYSAN  
RIMS ET VOIX DE FRANCE  
SOCIETE D'APPLICATIONS CINEMATOGRAPHIQUES  
TABE CINEMA

ADMINISTRATEURS-GERANTS :

MARCEL DE HUBSCH  
PIERRE BRADPANSKI  
JACQUES SCHITZ

PARIS, LE 29 Septembre 1959

N/Réf. RB - Location

V/Réf.

Monsieur René BERCHOUD  
PEUPLE ET CULTURE  
25, rue Chopin

B E S A N C O N  
( Doubs )

Monsieur,

Suite à votre lettre du 28 Septembre, nous vous confirmons l'envoi des films "GITANS D'ESPAGNE" et "GUERNICA", pour le 18 Novembre prochain. Le film "TERRE SANS PAIN" ne sera malheureusement pas disponible à cette période.

Nous profitons de la présente lettre pour vous préciser que les films "GUERNICA" et "GITANS D'ESPAGNE" vous seront adressés exceptionnellement au tarif de location indiqué dans notre lettre du 18 Septembre soit, 2.200 francs pour une projection. En effet, une erreur s'est glissée dans l'établissement du montant de location qui s'élève en réalité à 3.625 francs, les prix étant respectivement de : 2.000 francs pour "GITANS D'ESPAGNE" et de 1.625 francs pour "GUERNICA". Nous vous serions reconnaissants de bien vouloir prendre note, pour l'avenir, des prix réels de location de ces deux films.

Nous attendons confirmation de votre part et dans cette attente, nous vous prions d'agréer, Monsieur, l'expression de nos sentiments distingués.

P.S. Nous vous serions reconnaissants de vouloir bien nous régler du montant de cette location dès réception de notre facture.

*Berchoud*

SOCIETE A RESPONSABILITE LIMITEE  
AU CAPITAL DE 3.023.000 FRANCS

SIÈGE SOCIAL ET BUREAUX :  
13, RUE WASHINGTON - PARIS 8<sup>e</sup>  
TEL. : BAL 36-13 (LIGNES GROUPÉES)

CHÈQUES POSTAUX : PARIS 7880 28  
REG. DU COMMERCE : SEINE 55 B 5461

Fig. 4.20 Lettre en réponse au CCPPO pour le prêt de films (1950), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



peuple et culture

*mouvement de culture populaire*

AGRÉÉ PAR LE MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

Paris, le 22 Mai 1967

N/Réf. : BC/LP

Monsieur René BERCHOUD  
7, rue des Pâquerettes  
25 - BESANÇON

Mon cher Berchoud,

*avec Chris Harke*

L'occasion se présente de pouvoir vous aider un peu. Je viens de sortir "Le mouvement ouvrier". Nous avons il y a quelques quinze ans fait un premier livre qui s'arrêtait à 1870. Celui-ci va jusqu'à 1966. Chris m'a demandé si je pouvais t'envoyer quelques-uns de ces ouvrages. C'est avec grand plaisir que je te fais parvenir vingt exemplaires, contribution bien modeste à votre action.

Amicalement à toi.

Bénigno CACERES

*Fraternellement  
M. Caceres*

27, RUE CASSETTE, PARIS VI / TELEPHONE : BAB 30-56 ET 57 / CCP PARIS 5820-35

Fig. 4.21 Lettre de retour adressée au CCPPO de la part de Peuple et culture (1967), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

PEC

Picasso  
Vouvennaigun  
B du R

ce 8.9.19

Monsieur Picasso

~~Monsieur Picasso~~ ~~Notre association nous fait~~  
une exposition consacrée à l'ESPAGNE,  
dans un faubourg ouvrier de Besançon

Il faut que vous y soyez.  
Nous voudrions y mettre une reproduction  
de Guernica — impossible de la trouver,  
pourtant il la faut

Ne vous moquez pas de  
nous. Aidez-nous. Aidez nous à faire  
connaître l'Espagne, comme elle vit en  
vous -

Fig. 4.22 Ébauche de lettre à Picasso pour demander une reproduction de l'œuvre *Guernica*, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

bmp

ballets modernes de paris - théâtre de la danse

le 21 Avril 1967

Monsieur BERCHOUD,  
CENTRE CULTUREL POPULAIRE  
de PALENTE LES ORCHAMP  
7 rue des Paquerettes  
25 - BESANCON

Monsieur,

Nous nous permettons de vous écrire sur les conseils de Monsieur BAIZET, Amis des Arts, Villefranche, avec lequel nous entretenons d'excellentes relations tant sur le plan amical que sur le plan du travail.

Les expériences que nous avons tentées depuis quelques années avec les grandes Associations de Province ont été concluantes et vous avez d'ailleurs dû en avoir des échos par les représentants de ces Associations avec lesquels vous avez pu être en contact.

Il nous serait agréable d'étendre le champ de nos activités dans ce domaine ayant trouvé là un public extrêmement réceptif à notre travail.

Voilà pourquoi nous vous envoyons une documentation sur notre Compagnie et vous faisons des offres de service pour la Saison 67/68.

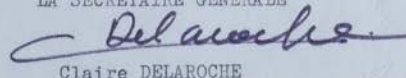
Nous vous proposons deux programmes: "ANTIGONE" et un "SPECTACLE DE BALLETS" .

Nous prenons contact avec les autres membres de votre Fédération de manière à réaliser un circuit qui nous permette de vous accorder les conditions matérielles les plus avantageuses.

Au cas où notre proposition vous intéresserait nous sommes à votre disposition pour plus de détails concernant les conditions matérielles de ces spectacles et, étant à BESANCON Lundi 24 Avril, je pourrais vous rendre visite en fin d'après-midi, pour discuter de ces détails plus en profondeur.

Dans l'espoir de votre réponse, nous vous prions de croire, Monsieur, à l'assurance de nos sentiments les meilleurs.

pr. Françoise et Dominique DUPUY  
LA SECRETAIRE GENERALE



Claire DELAROCHE

Fig. 4.23 Lettre de retour adressée au CCPPPO de la part des Ballets modernes de Paris (1967), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

Chris. Marker  
BP 2205  
Paris-5

6 janvier 60

Chers amis du CCP,

Vous devez avoir maintenant une opinion bien arrêtée sur moi : un gars à qui on écrit deux pages, et qui ne répond pas... Je bats ma coulpe, et vous rappelle que je passe ma vie à courir d'un pays à l'autre, le temps de Paris étant généralement consacré à des travaux plutôt absorbants. Et avant de vous envoyer seulement (ce que je finis par faire) un petit mot gentil mais inutile, j'aurais voulu pouvoir vous répondre un peu dans le détail. Mais il y a un peu trop de problèmes qui se posent, et vous vous faites pas mal d'illusions sur "l'homme averti" que vous me croyez. Ceci dit, je pense que les choses s'éclaireraient un peu au cours d'une conversation, car de toute façon les documents et les sources que vous cherchez sont à Paris, et ce n'est pas par correspondance que tout se réglera facilement. Aucun de vous ne vient-il jamais ici ? Ou n'y a-t-il pas au PEO un intermédiaire possible, assez au courant de vos projets pour me donner des idées d'idées ? L'absence de finances est évidemment un rôle de handicap, car les choses gratuites finissent par se payer plus cher, mais sur le plan images, photos ou affiches il y aurait quand même un sérieux dépistage à faire auprès des magazines, des ambassades, etc. Mais cela, encore une fois, demande un linier sur place, et qui ait du temps. Pour les films, presque impossible sans un minimum de kopecks. (Et à ce sujet, la seule précision que je puis vous donner : les Statues étant définitivement interdit même Alain et moi ne pouvons disposer d'une copie pour une projection à Paris...) De toute façon, vous ne m'avez pas attendu pour savoir tout cela, et j'imagine que vos projets ont reçu un commencement d'exécution. Si donc vous passez, ou avez quelqu'un ici qui puisse servir de relai, d'accord pour une entrevue ce mois-ci ou courant février (entre temps et après, je suis en Israël), mais pour ce qui est de la conscience, je ne vois plutôt du côté des dirigés que des directeurs.

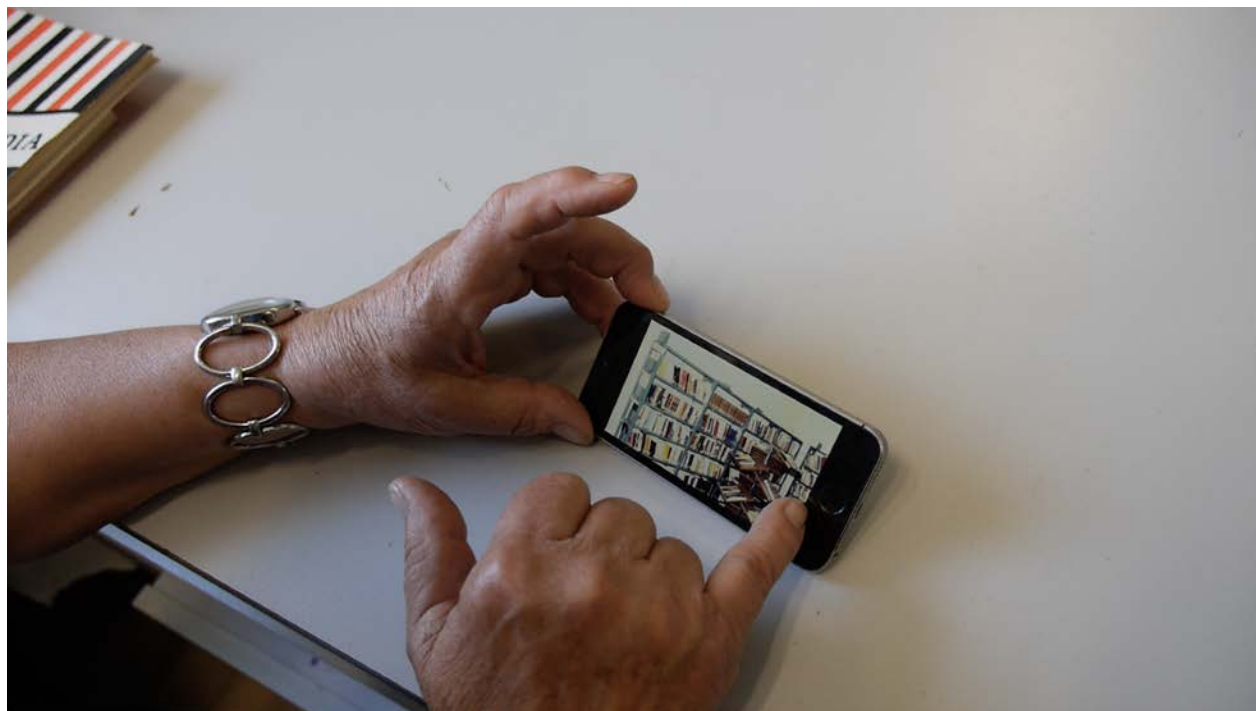
Tous mes vœux pour l'année, et très amicalement à vous,



Fig. 4.24 Lettre de retour adressée au CCPPO de la part de Chris Marker (1960), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



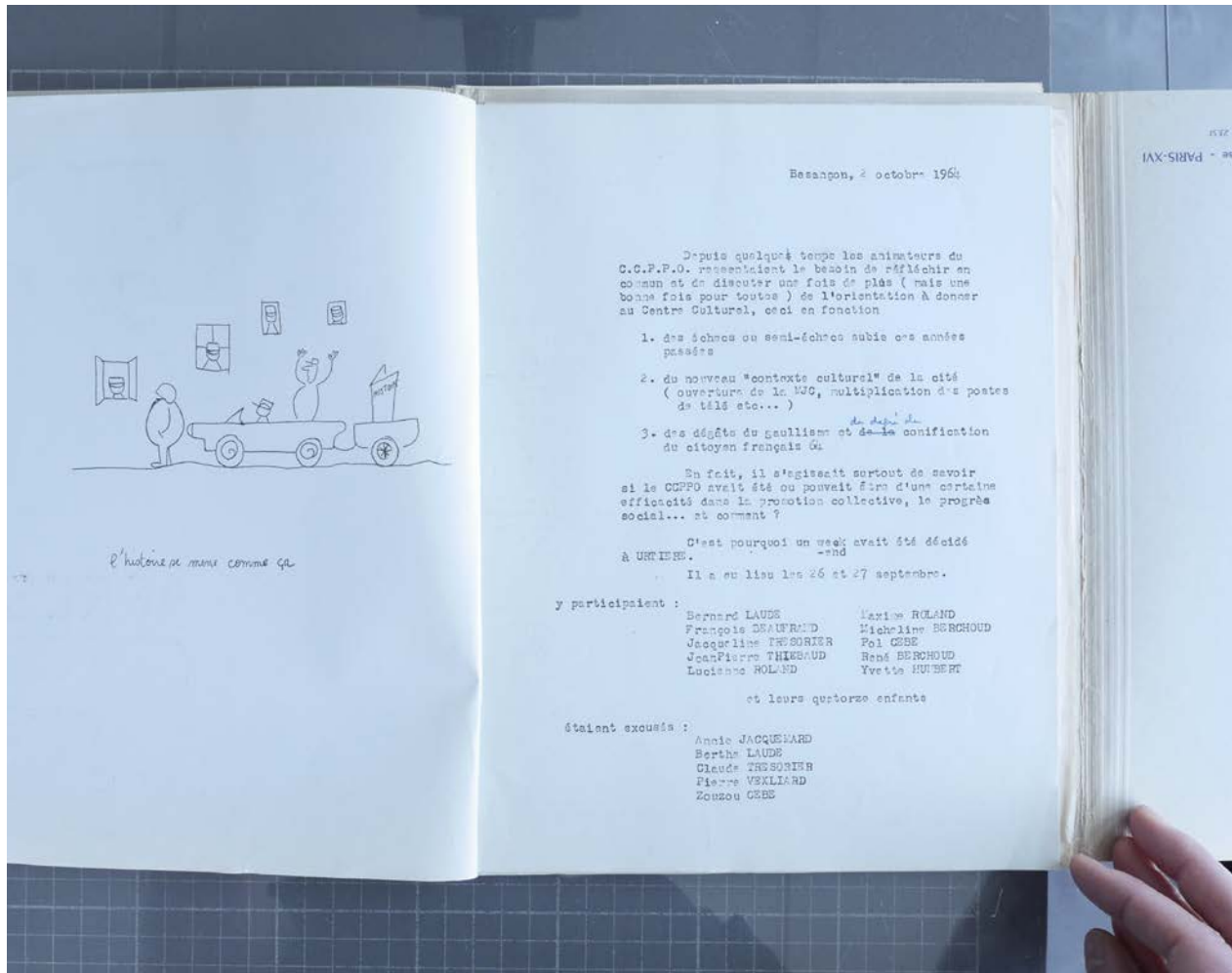
Fig. 4.25 Deux inventaires de la bibliothèque en 1967 et en 1980, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.26** Photographie de l'ancienne bibliothèque de la Rhodiacéta montrée par Annie Verdy sur son téléphone, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.27** Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure *5 ans. CCPPPO et après ?* (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



*l'histoire se mine comme ça*

Besançon, 2 octobre 1964

Depuis quelque temps les animateurs du C.C.F.P.O. ressentent le besoin de réfléchir en commun et de discuter une fois de plus ( mais une bonne fois pour toutes ) de l'orientation à donner au Centre Culturel, ceci en fonction

1. des échecs ou semi-échecs subis ces années passées
2. du nouveau "contexte culturel" de la cité ( ouverture de la MJC, multiplication des postes de télé etc... )
3. des dégâts du gaullisme et de la conification du citoyen français <sup>de depuis la</sup> 68

En fait, il s'agit surtout de savoir si le CCFFO avait été ou pouvait être d'une certaine efficacité dans la promotion collective, le progrès social... et comment ?

C'est pourquoi un week avait été décidé à URTIERE.

Il a eu lieu les 26 et 27 septembre.

Y participaient :

Bernard LAUDE	Léonie ROLAND
François DEAFRAUD	Micheline BERCHOUD
Jacqueline TRESORIER	Pol CEBE
JeanPierre THIEBAUD	René BERCHOUD
Lucienne ROLAND	Yvette HUBERT

et leurs quatorze enfants

étaient excusés :

Annie JACQUEMARD  
Berthe LAUDE  
Claude TRESORIER  
Pierre VEXLIARD  
Zouzou CEBE

**Fig. 4.28** Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure *5 ans. CCFFO et après ?* (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

samedi 26 septembre 1964 - séance du soir.

Fol Cab - allocution d'ouverture ( extraits )

Le CCPPPO a 5 ans.

Qu'est-ce que ça veut dire ?

Cà veut dire qu'il y a 5 ans, une équipe de militants a décidé de faire savoir aux prolés de Falaise-les-Orchamps que les tournesols de Van Gogh ont été peints pour eux et que l'équipage du cuirassé Potemkine les salue fraternellement.

Il fallait tenter de combler un vide. A côté des organisations ouvrières, nous avions décidé de faire la révolution avec des tourne-disques, magnétophones, projecteurs et autres armes nouvelles... il nous fallait redonner leur sens à de vieux mots, les sortir du contexte bourgeois : liberté dignité justice fraternité...

Pour ce faire, le CCPPPO s'est donné des statuts qui disent (art. 2) "que nous voulons la promotion socio-culturelle des milieux populaires... l'extension d'une culture civique à dominante économique et sociale, seule capable de rendre chaque citoyen apte à prendre une part active à la nécessaire et difficile édification d'une démocratie sociale, économique, politique, culturelle."

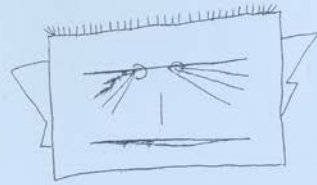
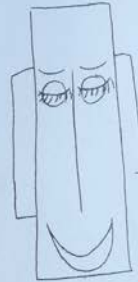
Ce charabia signifie... n'ayons pas peur des mots, camarades... que nous sommes socialistes... comme G. Hollar, Ben Bella, Jean vintetris le roi de Suède ou Willy Brandt. Mais oui, camarades, qu'avons-nous fait qui nous distingue vraiment de ces socialistes-là ?... Rien, ou la nuance est si subtile qu'elle échappe à tout autre que nous ...

Sommes-nous des socialistes révolutionnaires ?

Je réponds NON. Nous ne sommes pas des socialistes-objectifs, des socialistes-tolérants, de ceux dont l'ancêtre Voltaire disait à peu près "Mon opinion est radicalement opposée à la tienne, cependant je suis prêt à mourir pour que tu puisses exprimer ton opinion." C'est beau ça, c'est grand, n'est-ce pas camarades ? Nous sommes prêts à mourir pour que Foujard ou Weinman puissent exprimer leur opinion...

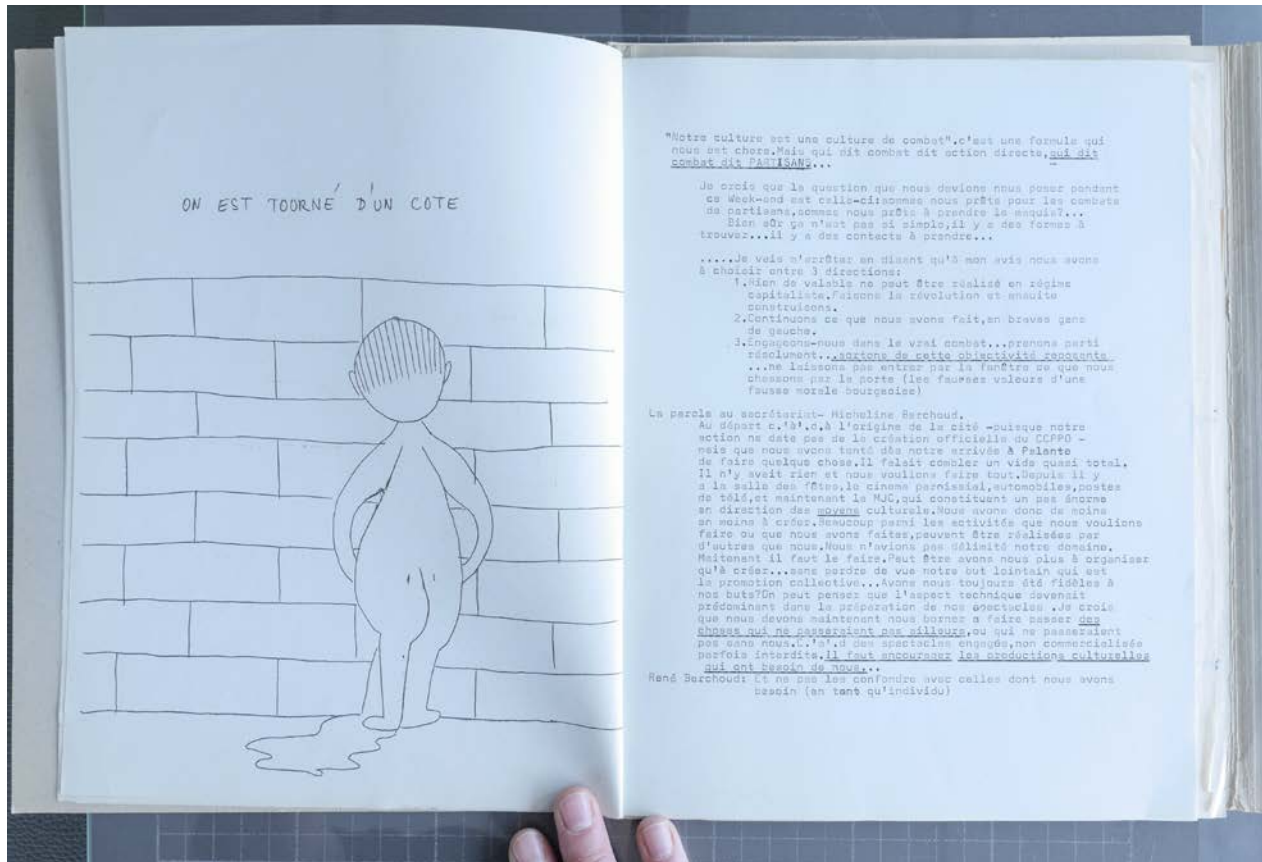
Soyons sérieux. Nous avons des ennemis à abattre. Nous pensons qu'il y a des idées qui méritent d'être défendues par tous les moyens. La culture populaire nous en donne, des moyens. Nous devons utiliser la C.P. comme une arme, et pas seulement une arme défensive.

De puis 58 nous vivons dans le régime le plus réactionnaire, le plus honteux qui soit. Qu'avons-nous fait pour tenter de détruire le mythe De Gaulle ? RIEN pas même un club de lecteurs...



IL FAUT CHANGER LES GENS

Fig. 4.29 Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure 5 ans. CCPPPO et après ? (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



ON EST TOURNÉ D'UN CÔTÉ

"Notre culture est une culture de combat". C'est une formule qui nous est chère. Mais qui n'est combat dit action directe, qui dit combat dit PARTISAN...

Je crois sur la question que nous devons nous poser pendant ce week-end est celle-ci: comment nous prêts pour les combats de partisans, comme nous prêts à prendre la maquis?... Bien sûr ça n'est pas si simple, il y a des formes à trouver... il y a des contacts à prendre...

.... Je vais m'exprimer en disant qu'à mon avis nous avons à choisir entre 3 directions:

1. Rien de valable ne peut être réalisé en régime capitaliste. Faisons la révolution et ensuite construisons.
2. Continuons ce que nous avons fait, en braves gens de gauche.
3. Inscrivons-nous dans le vrai combat... prenons parti résolument... partons de cette objectivité soviétique... ne laissons pas entrer par la fenêtre ce que nous chassons par la porte (les fausses valeurs d'une fausse morale bourgeoise)

Les paroles au secrétaire - Micheline Berchaud.

Au départ c.'M.C. à l'origine de la cité - puisque notre action ne date pas de la création officielle du CCPPO - mais que nous avons tenu dès notre arrivée à Palente de faire quelque chose. Il fallait combler un vide quasi total. Il n'y avait rien et nous voulions faire tout. Depuis il y a la salle des fêtes, le cinéma paroisial, autoradios, postes de télé, et maintenant la MJC, qui constituent un pas énorme en direction des  moyens culturels. Nous avons donc de moins en moins à créer. Beaucoup parmi les activités que nous voulions faire ou que nous avons faites, peuvent être réalisées par d'autres que nous. Nous n'avions pas délimité notre domaine. Maintenant il faut le faire. Il faut être avants nous plus à organiser qu'à créer... sans perdre de vue notre but lointain qui est la promotion collective... Avons nous toujours été fidèles à nos buts? On peut penser que l'aspect technique devenait prédominant dans la préparation de nos spectacles. Je crois que nous devons maintenant nous tourner à faire passer  les choses qui ne paraissent pas utiles, ou qui ne passeraient pas sans nous...  à des spectacles engagés, non commercialisés parfois interdits. Il faut encourager les productions culturelles qui ont besoin de nous.

René Berchaud: il ne faut pas les confondre avec celles dont nous avons besoin (en tant qu'individu)

Fig. 4.30 Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure 5 ans. CCPPO et après ? (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

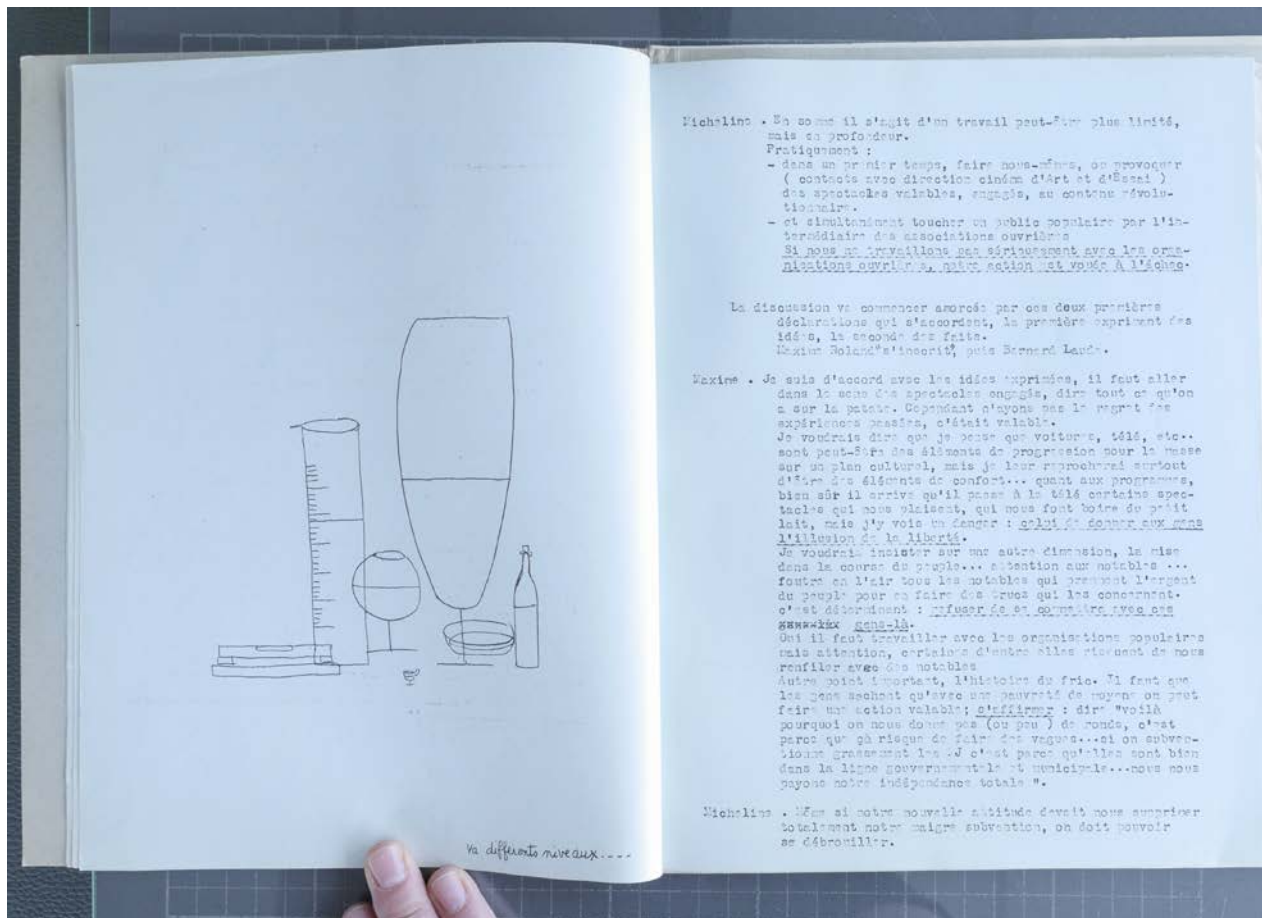


Fig. 4.31 Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure 5 ans. CCPO et après ? (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

Bernard . J e suis bien d'accord avec les idées exprimées par Maxime et Pol, mais j'ai peur d'une chose : Sur ces buts on va se retrouver avec qui ? des étudiants, des profs, des gens convaincus, d'accord d'avance . Pensez-vous sérieusement toucher le public populaire ?

Micheline. Le CCPPPO a tout de même eu déjà des contacts avec la CFCO, l'UNEP, et en contactant des organisations telles que la CGT la FEN le PC et le PSU qui nous connaissent et approuvent notre travail, on peut essayer d'élargir notre public. Bien sûr on n'aura jamais les gens qui n'ont pris conscience de rien mais les gens conscients on les aura...

Jean-Pierre . Ce que je voulais dire est encore assez touffu dans mon esprit. Cherchant une nouvelle voie pour le CCPPPO, j'avais pensé qu'il pouvait devenir avant tout un centre d'informations Il y a le haut-parleur déjà utilisé, et en plus j'avais pensé à un journal qui pourrait être déposé dans les bureaux de tabac, avec publicité ( pour les spectacles à voir ) et informations...

Micheline. Attention, ce que tu dis prête à équivoque; il faut rester sur le plan de l'action culturelle, non de l'action politique.

Jean-Pierre. Exploiter l'actualité...

Bernard. Le plan culturel dépasse le plan politique : je veux dire il engage tout l'homme. Par exemple "le sel de la terre" est un film qui a plusieurs aspects; il y a la grève, le syndicalisme mais aussi le problème de la libération de la femme... on peut aller plus loin en travaillant sur un plan culturel que sur un plan politique...

Maxime. Il y a des gens à différents niveaux. On n'a pas à distiller la culture pour le cours préparatoire. Pas d'illusions à se faire; quand on secoue le panier, qui c'est qui reste : les militants. Il y a des gens qui sont à un stade assez avancé pour nous suivre, c'est avec ceux-là qu'il faut travailler. Si on veut faire quelque chose d'orienté on n'a pas tout le monde, bien sûr...

Bernard. Si l'on recherche les spectacles CCPPPO de ces dernières années que trouvons-nous qui répond à l'orientation souhaitée aujourd'hui ? Brecht, Cuba, et peut-être notre récital poésie...

Maxime . Les discussions de certains films ont été bonnes et bien orientées; impossible d'avoir des discussions aussi bonnes par exemple dans des MJ qui ont à leur tête des notables. Une AJC peut amener à une ouverture culturelle, mais sans engagement. Plus on avance dans ce genre de culture et moins les gens réfléchissent. Il faut être à l'opposé de ça.

Micheline. Le travail des AJC est comparable au travail des écoles publiques, c'est un travail technique, pas sur le même niveau que les associations ouvrières par ex. qui ont des options.

René . On ne désapprouve pas l'action des AJC, mais on a autre chose à faire...

Fig. 4.32 Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure 5 ans. CCPPPO et après ? (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographique : Karine Savard.

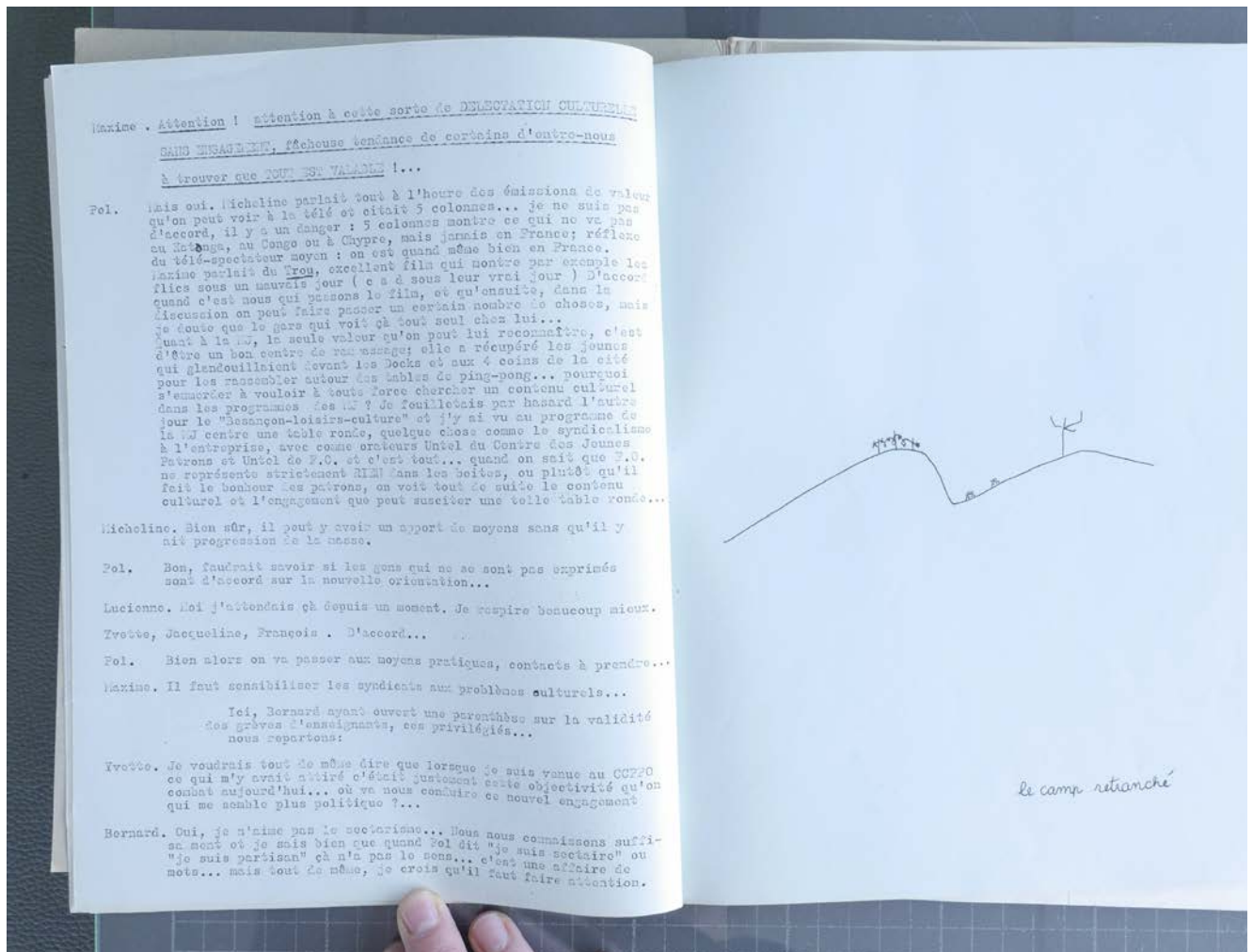


Fig. 4.33 Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure 5 ans. CCPEO et après ? (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographique : Karine Savard.

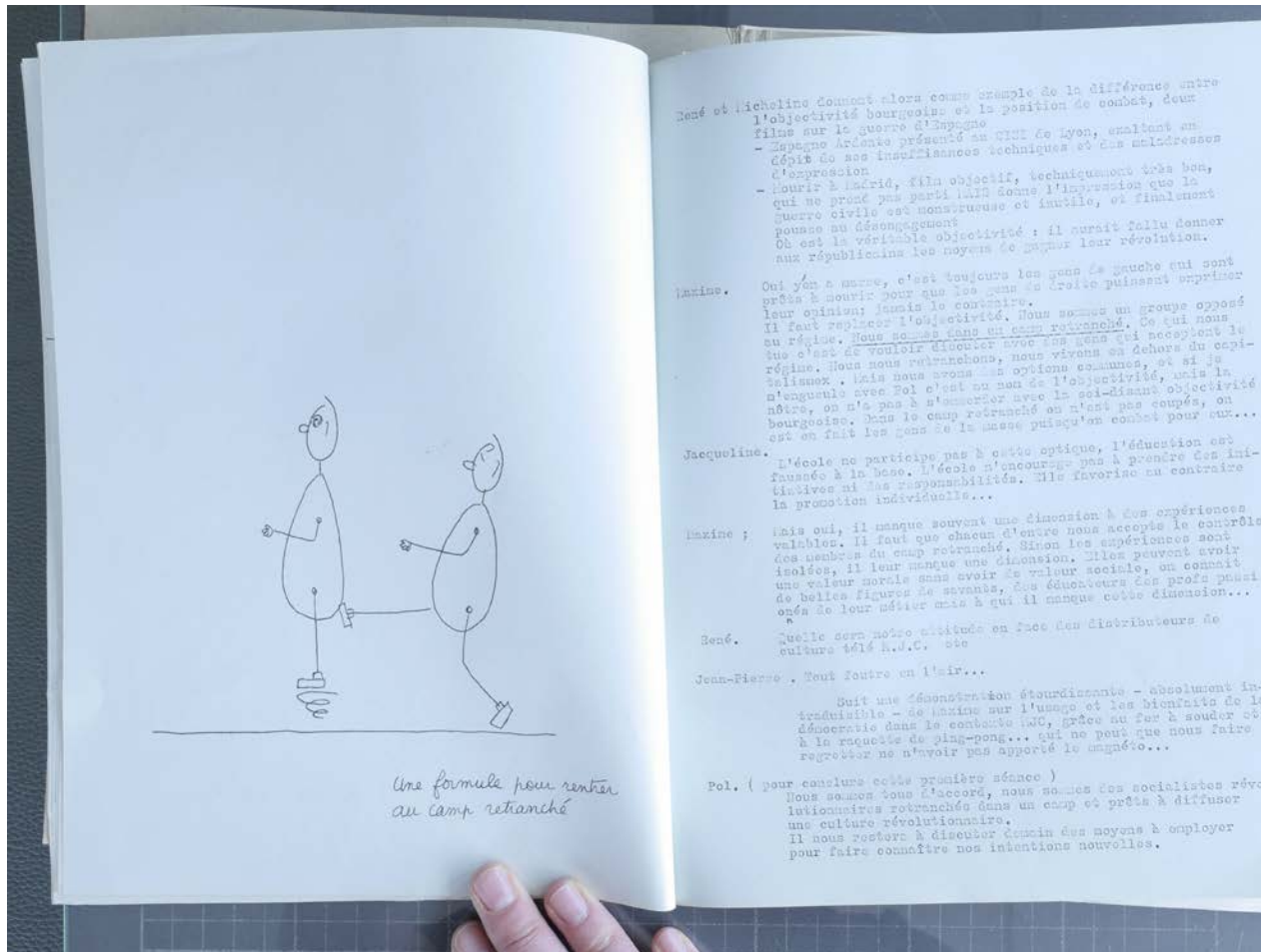


Fig. 4.34 Procès-verbal de la discussion retranscrite, brochure 5 ans. CCPPO et après ? (2 octobre 1964), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

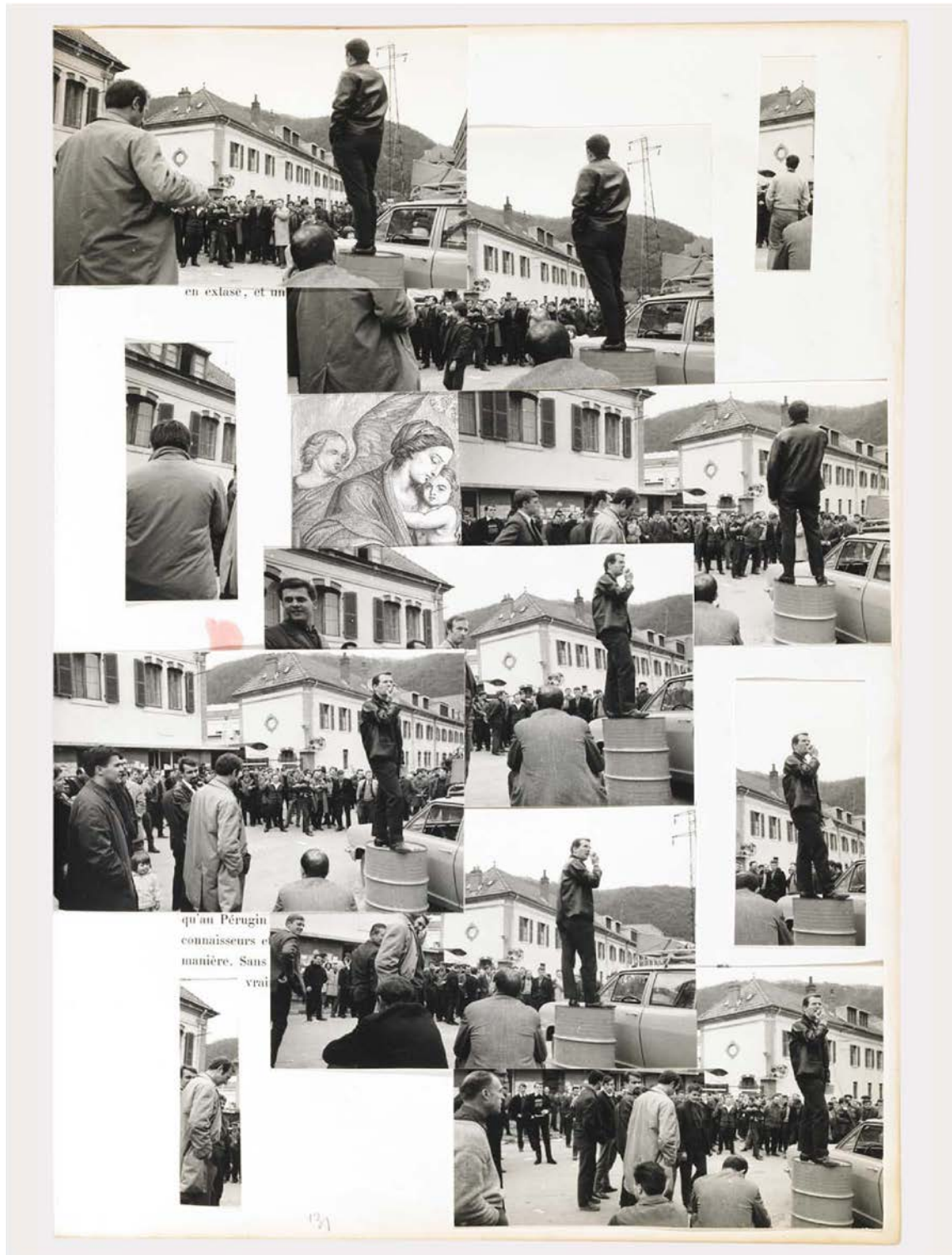


Fig. 4.35 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

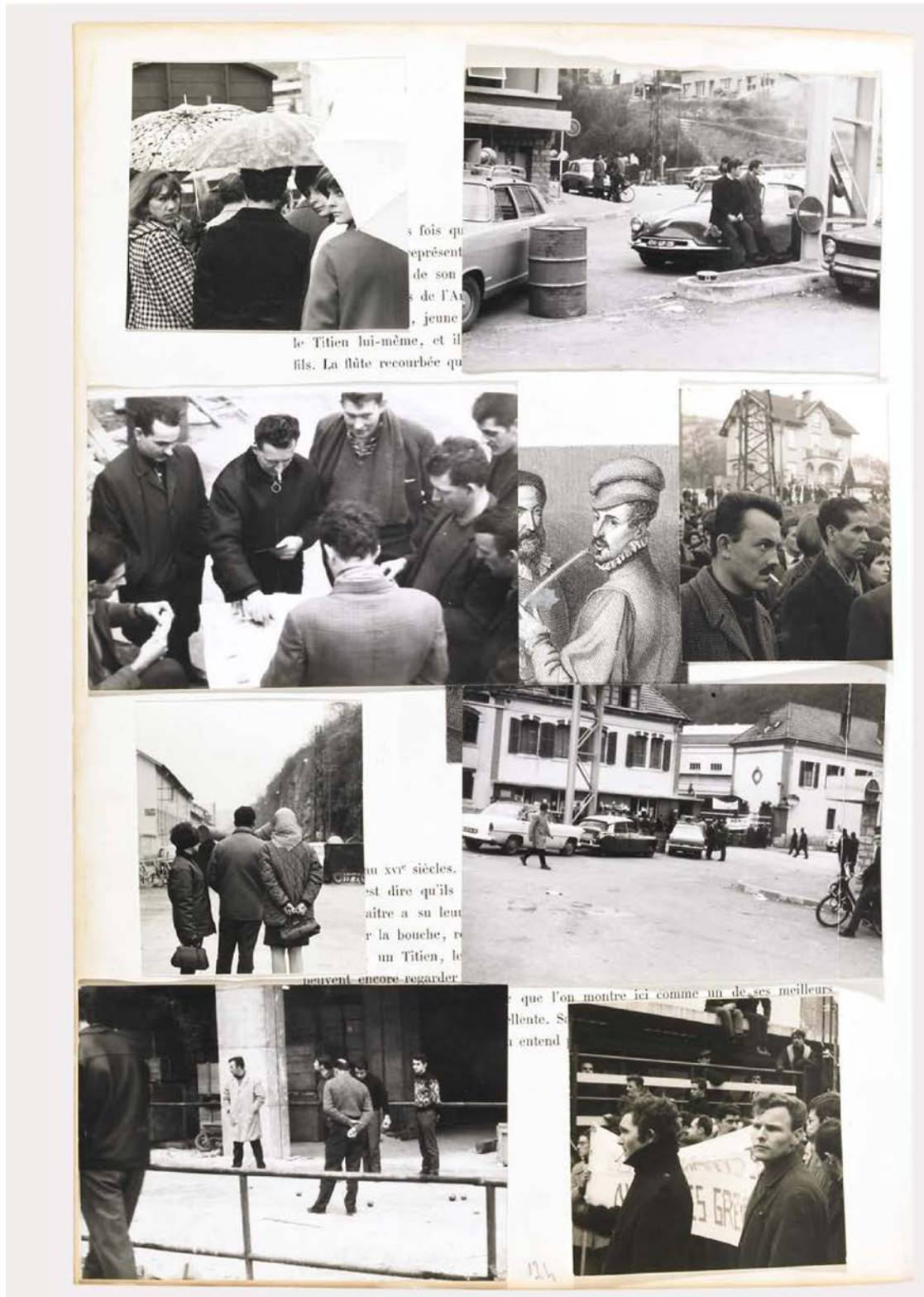


Fig. 4.36 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.



Fig. 4.37 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

La grève

La première activité du COPPO sera de circuler dans les rues de toute la ville avec une voiture haut-parleur couverte d'affiches et faisant savoir à la population de Besançon que les travailleurs de Rhodia avaient décidé ~~de~~ d'occuper leur usine, et qu'ils comptaient sur le soutien actif de tous.

Puis, pendant 4 semaines, les militants du COPPO, avec une équipe renforcée, se chargeront de transformer la Rhodia en Maison de La Culture.

Sur le lieu même où se mènent les vraies batailles : l'usine, sur le lieu où depuis tant d'années ils luttent pour simplement survivre, les travailleurs vont découvrir un monde qu'on leur masquait. Ces mutilés découvrent en même temps leur mutilation et ses causes, et entrevoient les remèdes :

"Nous sommes des hommes diminués. "Ils veulent que ça soit comme ça : que nous nous abrutissions complètement au boulot et que nous nous couchions sans penser. "Ils" nous volent tout, même notre intelligence. Aujourd'hui c'est surtout pour nos gosses qu'on se bagarre, pour qu'eux, au moins, puissent connaître et comprendre toutes les belles choses..."

Ils comprennent que la justice ça pourrait exister et que la fraternité est un combat. Ils se découvrent au centre de l'histoire. Ils se sentent non pas libres, mais responsables et fiers de l'être. Ils donnent un nouveau souffle et créent un style nouveau. Ils découvrent avec Flaurd qu'il y a des mots qui font vivre", et paient immédiatement leur dette : c'est sans doute la première fois dans l'histoire des mouvements grévistes ~~qu'ils~~ <sup>que</sup>

~~qu'ils~~ 1500 travailleurs assemblés devant une usine pour décider de la suite à donner au mouvement. Découvrent un poème dit au micro par un militant-ouvrier. Ce même jour Yoyo s'adresse ~~à eux~~ ainsi à eux :

"Camarades,

Ici, depuis 10 jours, se rencontrent des hommes.

Il ne faut pas qu'une partie d'entre nous se réjouisse du fait que depuis les premières heures de la lutte, les militants et les dirigeants du parti communiste sont



Fig. 4.38 Extrait du Livre d'or compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

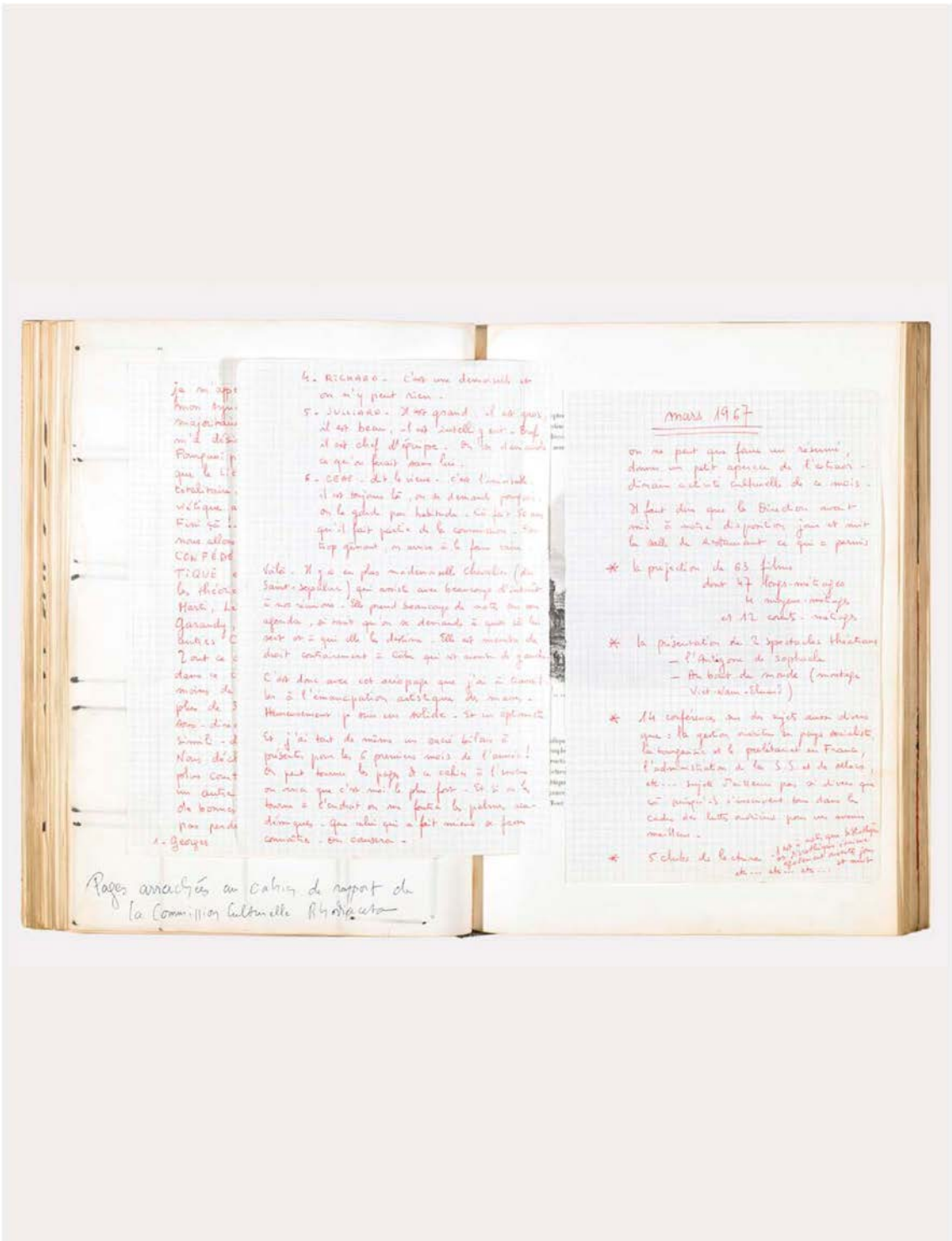


Fig. 4.39 Extrait du Livre d'or compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.



Fig. 4.40 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

Après quoi, l'assistante sociale ayant démissionné, il nous fallut faire face.  
 Pendant deux ans nous assurerons non seulement la permanence et l'animation, mais aussi toute la gestion de la commission culturelle. Nous étions d'abord 3, puis 4 à nous relayer. Notre première tâche avait été de faire pénétrer un peu d'air frais dans ce cimetière qui nous était légué. Les barrières sautaient et les camarades purent circuler dans le local, feuilleter les livres, changer le disque sur l'électrophone, parler à voix haute, se sentir chez eux. Un an après nous pouvions présenter un bilan satisfaisant :

"Inscrites : 280 dont 156 ouvrières et ouvriers.

Nombre de livres sortis dans l'année : 5002

de disques : 1048

Nous avons fait rentrer : 600 livres

150 disques

5 méthodes de langues étrangères

Nous avons réalisé une exposition peinture et édité une brochure "Olivier d'œil sur l'art vivant" refait entièrement le catalogue des disques constitué un rayon de livres pour enfants."

Tout ce travail nous demandait des heures et des heures. Dans cette usine ( dont l'effectif s'élevait maintenant à 2000 ), "une des plus modernes d'Europe" et des plus "sociales", la Direction nous refusait bien entendu tout ce qui aurait pu nous aider, du personnel ou des heures. Nous faisions tout en dehors des heures de travail.

En juillet 1962, nous faisons un rapport au C.C.E.

Rapport de la Commission Culturelle du Comité d'Entreprise de Rhodisceta-Besançon au Comité Central d'Entreprises :

"Toutes les indications, tous les arguments donnés ci-dessous ont déjà été développés en C.E. à Besançon. Si nous prenons la décision de porter devant le CCE des problèmes qui devraient rester locaux, c'est qu'il nous est impossible de nous faire entendre et que nous sommes prêts à utiliser tous les moyens pour y parvenir.

"Que se passe-t-il à Besançon ?



Fig. 4.41 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.



Fig. 4.42 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.



Conversion de saint Paul a été gravée; on conserve à Naptes quelques-uns des cartons qui servirent à cette fresque et à celle du Crucifiement.



Les ouvriers de Rhodioceta massés devant l'usine de Besançon  
Plus qu'une affaire locale ce qui est, ici, remis en cause c'est la nature, même, du système

Fig. 4.43 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

Les murs de la ville se couvrent d'inscriptions. Il y a les classiques, celles de tous les combats ouvriers : "Non à l'exploitation de l'homme par l'homme". "Tous avec les grévistes de Rhodia."

Il y a les slogans démagogiques ou simplement farfelus qui font tellement plaisir sur le moment.

Et puis il y a autre chose, peut-être l'apparition d'un nouveau style, celui qui en mai 68 donnera aux murs la parole :

"Rhodia c'est à qui ?  
Rhodia c'est à toi ! "

"Une usine pour vivre,  
Pas pour y crever."

Jean-Pierre, nourri aux nouvelles du COPEO, y va de son affiche-poème :

"L'usine devient kermesse  
Kermesse des exploités  
De ceux qui veulent crier  
De ceux qui veulent danser  
Et une bonne fois pour toutes  
Trinquier à LEUR santé.  
  
Le profit meurt de honte  
de voir les ouvriers heureux."

A Rhodiacta, tout est en place. Dans Besançon, capitale de l'horlogerie, la population vit à l'heure...Rhodiacta.



138-

Fig. 4.44 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

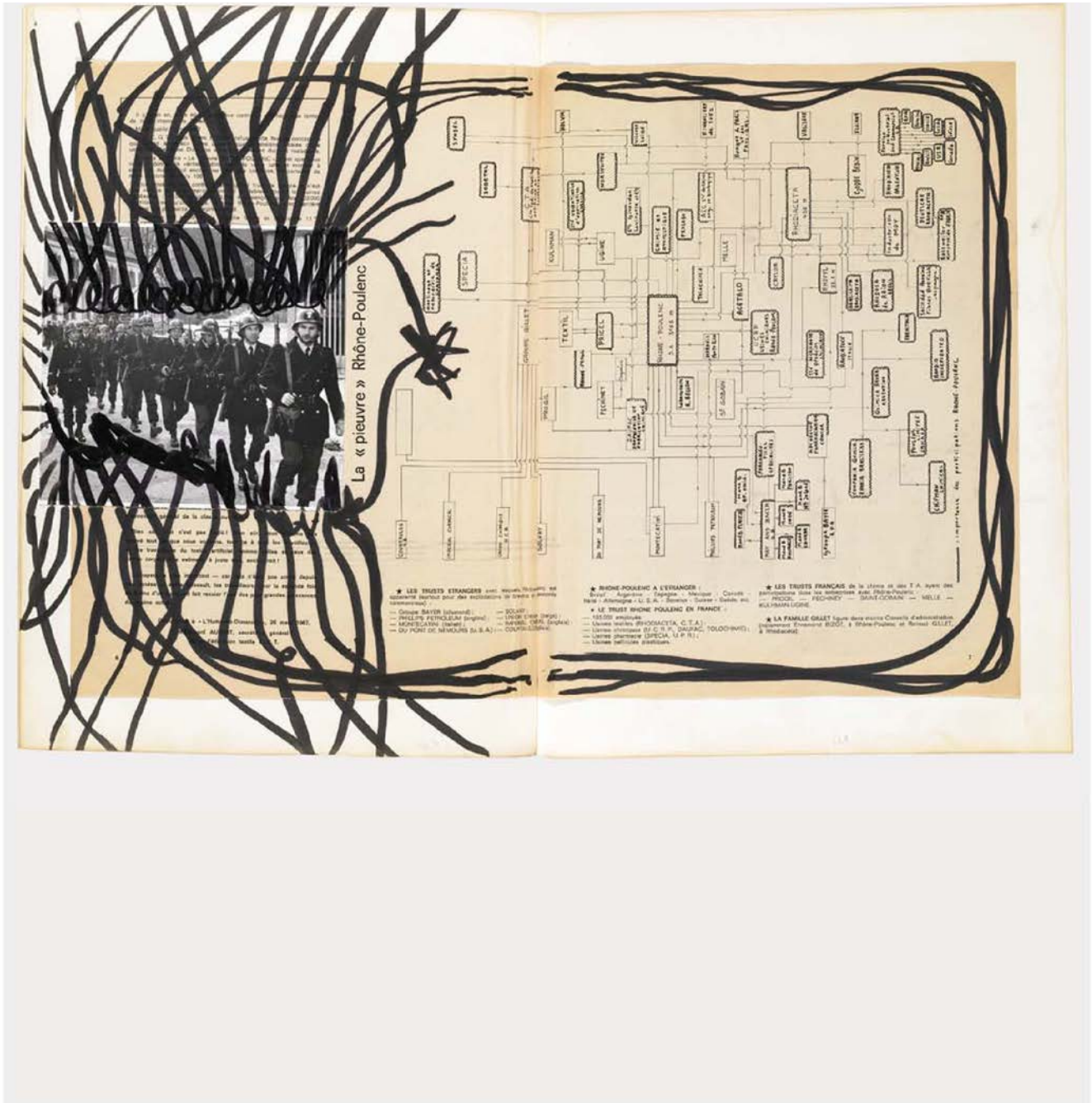


Fig. 4.45 Extrait du *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.



CANUTS 67

(I) Pour papoter dans les salons  
Faut enfiler des bas nylon  
(bis)

Nous en filons pour vous, grosses bourgeoisies  
Pendant qu'le patronat de tout son haut  
nous toi se...

LA RHODIA, C'EST NOUS  
ON VIT... A GENOUX

(II)

Poser ses fesses à l'Elysée  
A Pompidou c'est réservé  
(bis)

Son costum' de tergal n'a ni faux pli, ni tacho  
Et les ordinateurs nous mènent à la cravache

LA RHODIA, C'EST NOUS  
ON VIT A GENOUX

(III)

Mais notre règne arrivera  
Et on liquidera les rats  
(bis)

On offrira au patron un coin sombre  
Loin de nos ateliers où fait 35 à l'ombre

LE PROFIT, AU TROU  
LA RHODIA, C'EST NOUS !  
~~---~~

Fig. 4.47 Chant des canuts (1967), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.48 Article « Les révoltés de la Rhodia » (1967) du *Nouvel Observateur* dans le *Livre d'or* compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections.



9.4.67

cher chris,

bien reçu ta lettre et celle de mario. En avons discuté samedi avec Pol Yoyo et quelques copains. Voici ce que nous pouvons répondre:

1/ D'abord une question : que signifie "appareil double bande?" Si c'est un app. de projection avec lecture magnétique, on doit pouvoir en trouver un. Sinon, on n'a pas l'impression que ça se trouvera dans la région.

2/ Inconvénients de votre présence enregistrante et filmante vis-à-vis des gars : non. Votre venue a suscité beaucoup de sympathie, on en a reparlé; ça doit très bien se passer (sauf problèmes habituels, peut-être temps morts au début)

3/ Façon de présenter ce qui est déjà filmé : le mieux est le plus ouvert; par morceaux donc, *avec arch*

4/ Date : le plus tôt est le mieux bien sûr; mais il y a, outre des réunions de détail : le spectacle CGPPO qui nous prend jeudi vendredi samedi cette semaine et la semaine de la pensée marxiste (La culture et sa diffusion) à laquelle nous assistons et collaborons un petit peu la semaine suivante.

Conclusion : le mieux serait après le 23 que diriez-vous du mercredi 26 jeudi 27 Avril? (dates proposées par Yoyo) Le mieux serait 2 ou 3 jours (vous hébergerions avec joie); au moins 1 jour de midi à minuit pour pouvoir faire plusieurs séances successives permettant de toucher toutes les équipes

5/ pendant que j'y pense: Yoyo parle beaucoup d'une prise de vue de la sortie du boulot, d'enregistrement possible des gars à ce moment (en plus du reste)

Si les dates proposées ne convenaient pas, dis-nous. Si ça devait être dans les jours qui viennent, téléphone-nous (80.07.76)

Avons bien reçu les sons, que nous écouterons dès que possible. Merci de tout coeur. Et comment vous dire? vous ne pouvez pas mesurer le bien que nous a fait votre passage. On a beau savoir que vous êtes avec nous, un témoignage sensible, c'est quand même quelque chose.

Inutile de dire que nous pensons qu'il pourrait sortir des choses passionnantes de ce qui est en cours

Cordialement

*René*  
rené

Fig. 4.50 Lettre de René Berchoud à Chris Marker, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 4.51 Photogrammes tirés du film *À bientôt J'espère* de Chris Marker.



**Fig. 4.52** Photos prises lors d'une présentation du film *À bientôt j'espère* et d'un débat avec Chris Marker et des ouvriers (1968), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.53** Photos prises lors d'une présentation du film *À bientôt j'espère* et d'un débat avec Chris Marker et des ouvriers (1968), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.54** Photos prises lors d'une présentation du film *À bientôt j'espère* et d'un débat avec Chris Marker et des ouvriers (1968), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



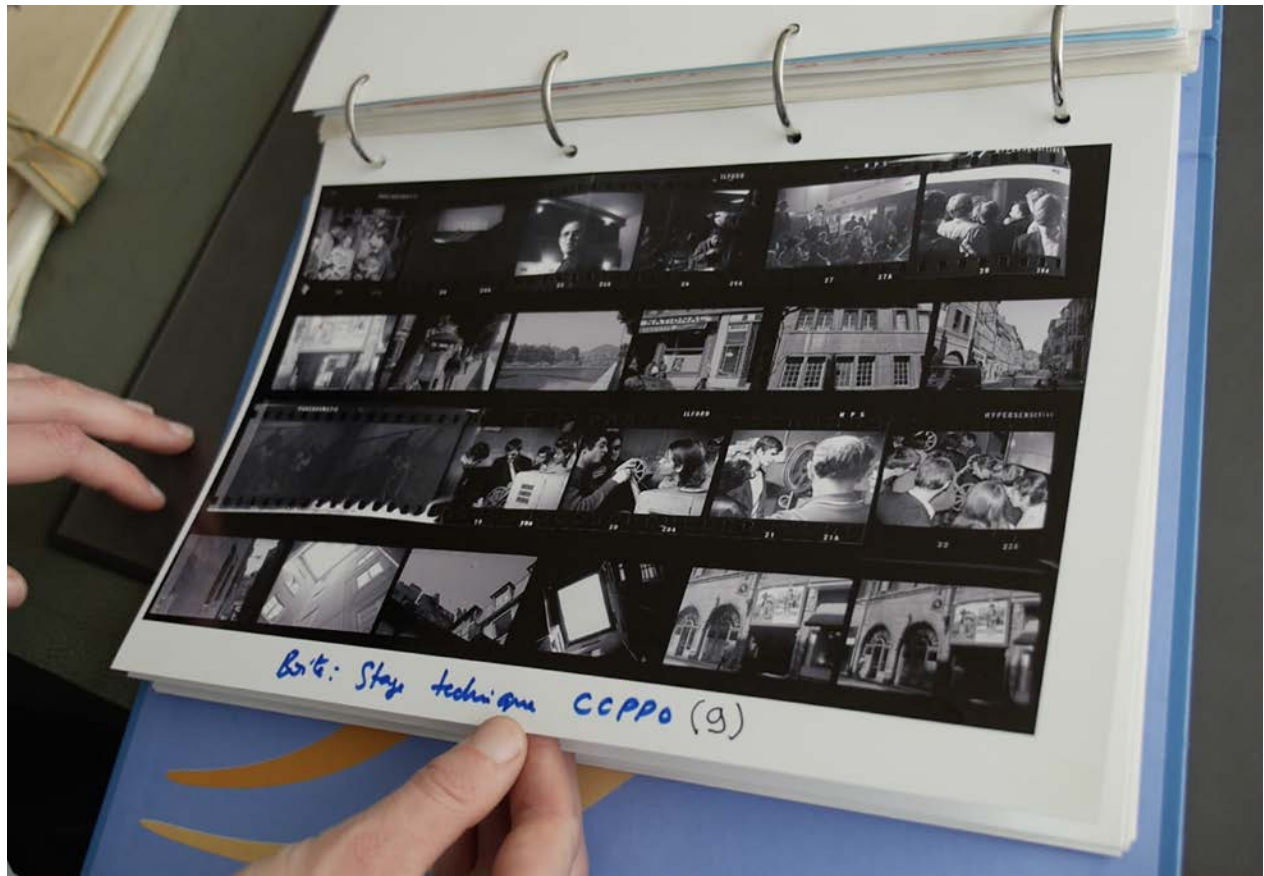
**Fig. 4.55** Photo de la rencontre entre les cinéastes du groupe Medvedkine et le cinéaste Medvedkine à Paris (1971), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.56** Photo de la rencontre entre les cinéastes du groupe Medvedkine et le cinéaste Medvedkine à Paris (1971), Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.57** Caméra, Archives conservées au local du CCPPO, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.58** Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.59** Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.60** Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 4.61** Stages de formation des membres du Groupe Medvedkine, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

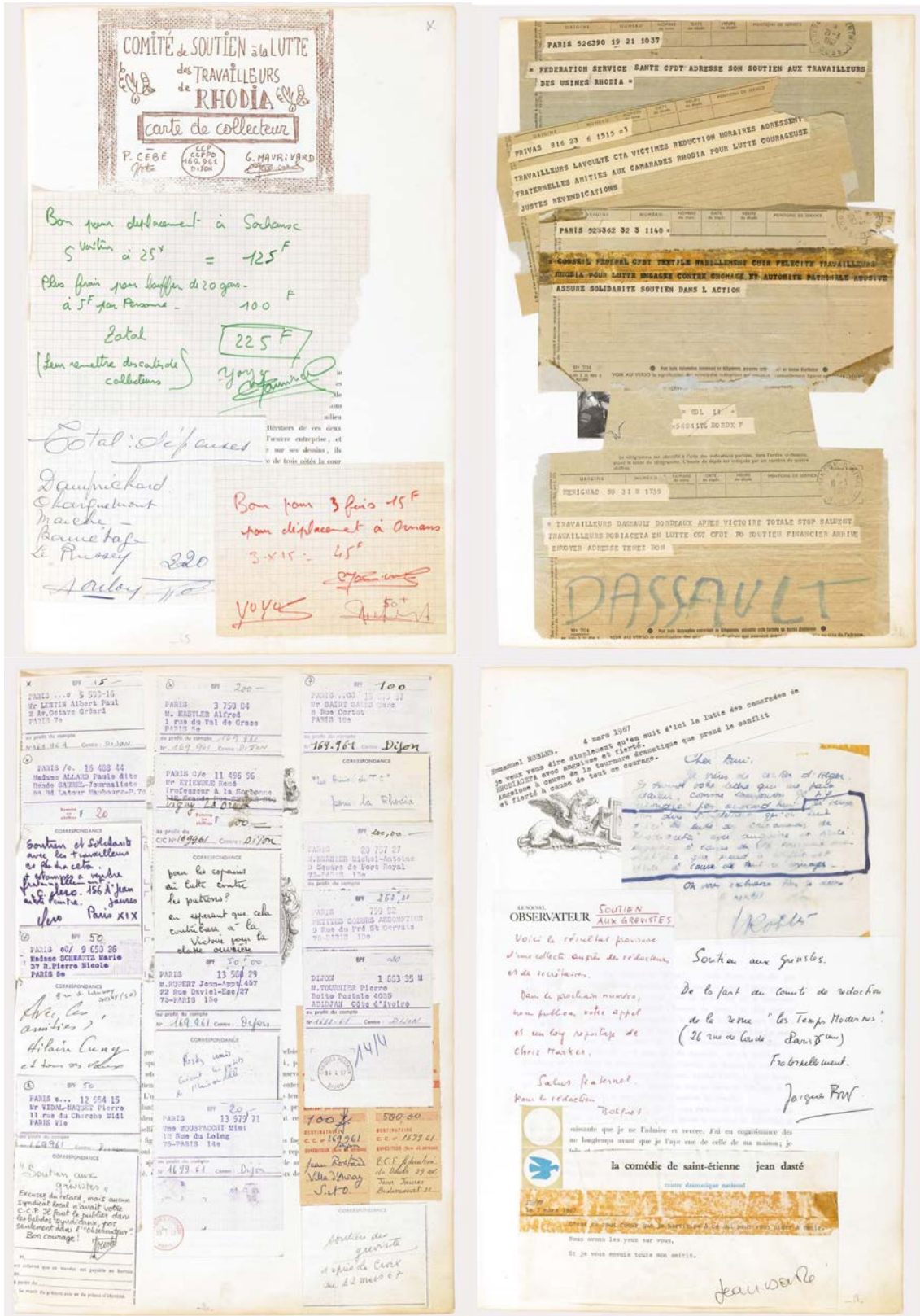


Fig. 4.62 Soutiens aux grévistes (1967) tirés du Livre d'or compilé par Pol Cèbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

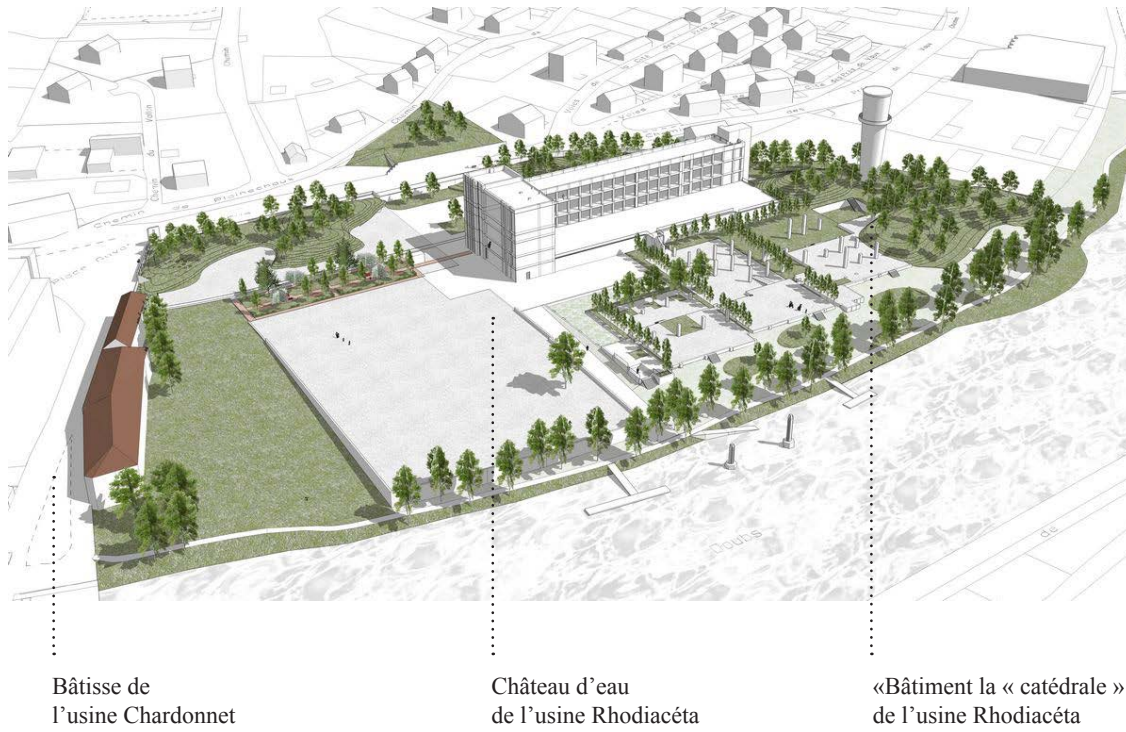


Fig. 4.63 Images captées durant la Grande mobilisation pour les arts (GMAQ) (22 février 2025), photographies : Karine Savard.



Ville de  
**Besançon**

Fig. 5.1 Armoiries de la ville de Besançon et logo de la ville « Besançon la cédille ».



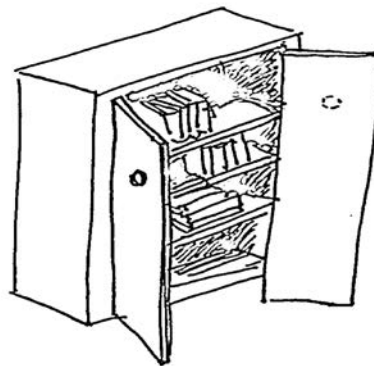
**Fig. 5.2** Projet du parc des Prés de Vaux de Besançon, plan et photographie du parc en cours d'élaboration, <https://www.besan-con.fr/projet/parc-des-pres-de-vaux> (consulté le 17 mai 2025).



N°	COMBIEN	MATÉRIAU	ÉTAT	TYPE DE DEPOSE	PROJET RÉEMPLOI
<b>12A</b>	x4	Silo métallique	Bon	C S	-objet symbole du parc, évocateur de l'ancienne activité industrielle pièce musée / cabinet de curiosités
<b>12B</b>	x1	Armoire métallique	Bon	S	-matière première pour fabriquer du mobilier
<b>13</b>	x6	Silo métallique suspendu acier	Bon	A récupérer au sol après démolition	-objet symbole du parc, évocateur de l'ancienne activité industrielle  Légende TYPE DE DEPOSE C: à couper S: à déposer avec soin

--> REEMPLOI ARMOIRE METALLIQUE **12B**:  
BIBLIOTHEQUE LIBRE SERVICE DE LA RHODIA

3.



BIBLIOTHÈQUE DE LA RHODIA

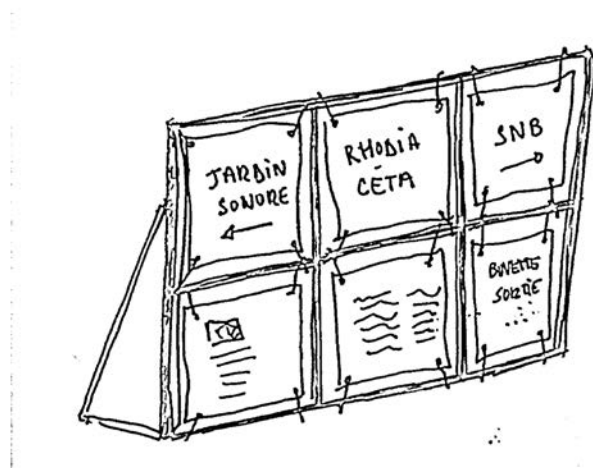
**Fig. 5.3** Proposition d'utilisation d'une armoire métallique pour fabriquer une bibliothèque libre service tirée du document *Aménagement du cœur de parc des Prés de Vaux. Ré-emploi objets - repérage photographique*, p. 24-25.



N°	COMBIEN	MATÉRIAU	ÉTAT	TYPE DE DEPOSE	PROJET RÉEMPLOI
<b>8A</b>	x1	Chemin de câble acier	Bon	C S Segments 2m linéaires environ	-matière première pour fabriquer du mobilier
<b>8B</b>	l'ensemble	Chemin de câble acier + piètement	Bon	C S Segments 2m linéaires environ	-support pour signalétique (parcours historique)
<b>8C</b>	x2	Silo acier	Bon	C S	-objet symbole du parc, évocateur de l'ancienne activité industrielle

Légende TYPE DE DEPOSE  
C: à couper  
S: à déposer avec soin

--> REEMPLOI **3A**:  
CADRE SUPPORT POUR LA SIGNALÉTIQUE DU PARC



**Fig. 5.4** Proposition d'utilisation d'un chemin de câble d'acier pour fabriquer une frise historique, tirée du document *Aménagement du cœur de parc des Prés de Vaux. Ré-emploi objets - repérage photographique*, p. 9 et p. 14.

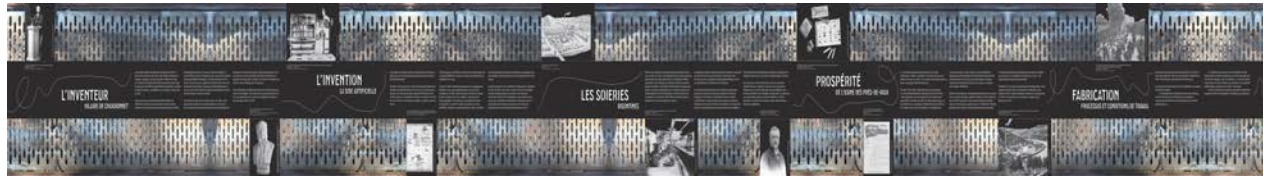


Fig. 5.5 Détail et panneau, frise historique du parc urbain des Prés de Vaux, document de travail, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.

# FILATURE ATELIERS D'ENTRETIEN



De 1892 à 1954, un bâtiment abritait ici les salles de filature et de moulage de soie Chardonnet puis de viscose. Après le rachat par Rhodiacéta en 1954, il devient un atelier d'entretien : mécanique, électricité...

← Une salle de filature de soie Chardonnet aux Soieries.  
Photographie — Vers 1896  
Collection du musée du Temps de Besançon.  
PHOTO PAR CHIPPAULT & SOLIGNY © VILLE DE BESANCON, MUSÉE DU TEMPS

« J'ÉTAIS À LA FILATURE. À CETTE ÉPOQUE, IL Y AVAIT UNE DOUZAINÉ DE MACHINES, OU MÉTIERS DOUBLES. CHACUN AVAIT LA RESPONSABILITÉ D'UN OU DEUX RANGS DE FILIÈRES. DANS CE DERNIER CAS, IL FALLAIT SE TENIR DANS L'ALLÉE, UN RANG DE FACE, L'AUTRE DERRIÈRE. »

— Alfred Toitot.

Vue extérieure du bâtiment des filatures depuis l'entrée de Tusine. →  
Photographie — Vers 1980  
Collection du musée du Temps de Besançon.  
© VILLE DE BESANCON, MUSÉE DU TEMPS



← Filature aux Soieries en 1921.

# FILATURE TERGAL - NYLON



Ce bâtiment, en partie détruit en 2015, comprenait différents ateliers de filatures consacrés entre 1954 et 1963, la filature Tergal, renommée « cathédrale » en raison de ses dimensions impressionnantes, la filature Nylon ainsi que des ateliers d'étirage, et bientôt le cœur de la production de Tusine. Sur le territoire de ce bâtiment emblématique, des premiers terminaux « Rhodiacéta », « Tergal » et « Nylon » signalaient l'entrée la nuit.



« ON AVAIT CHACUN NOTRE MACHINE MAIS C'ÉTAIT QUAND MÊME UN TRAVAIL D'ÉQUIPE. QUAND C'ÉTAIT L'HEURE DU CASSE-CROÛTE, NOTRE VOISIN S'OCCUPAIT DE NOTRE MACHINE. C'ÉTAIT LES CONSIGNES, ON TRAVAILLAIT TOUS ENSEMBLE. ON NE LAISSAIT PAS UN COPAIN QUI ÉTAIT EN DIFFICULTÉ. »

— Serge Bruchmann.

Fig. 5.6 Détail et panneau, frise historique du parc urbain des Prés de Vaux, document de travail, musée du Temps, Archives et collections, Besançon.



Fig. 5.7 Image du 1, avenue Van Horne, photographie : Karine Savard.

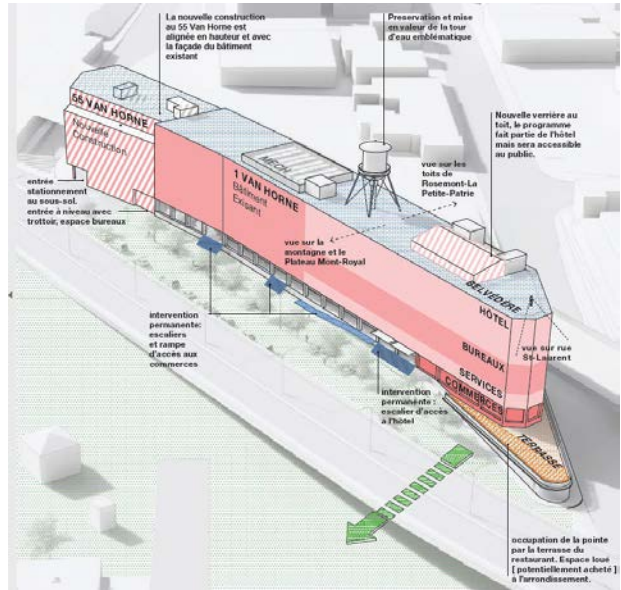


Fig. 5.8 Images tirées du projet du promoteur immobilier Rester Management de convertir l'entrepôt situé au 1 avenue Van Horne en hôtel-boutique, en bureaux et en un restaurant avec terrasse sur le toit.



Fig. 5.9 Intervention du collectif le Sémaphore, photographies : <https://lesemaphore.org/terrains> (consulté le 17 mai 2025).



Fig. 5.10 Affichages dans le quartier du Mile End pour un forum citoyen (2023), photographies : Karine Savard.



**Fig. 5.11** Champ des possibles, un projet communautaire de conversion d'une friche industrielle né en 2000 des efforts conjoints d'un expert en biodiversité urbaine, d'une artiste et d'une communauté de résidents et de travailleurs du quartier afin de conserver la biodiversité et les aspects communautaires, artistiques et historiques du site. <https://champdespossibles.org> (consulté le 17 mai 2025).



**Fig. 5.12** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.13** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.14** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.15** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.16** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.17** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.18** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.19** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.20** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.21** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.22** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



Fig. 5.23 Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.24** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.25** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



Fig. 5.26 Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.27** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.28** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.29** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.

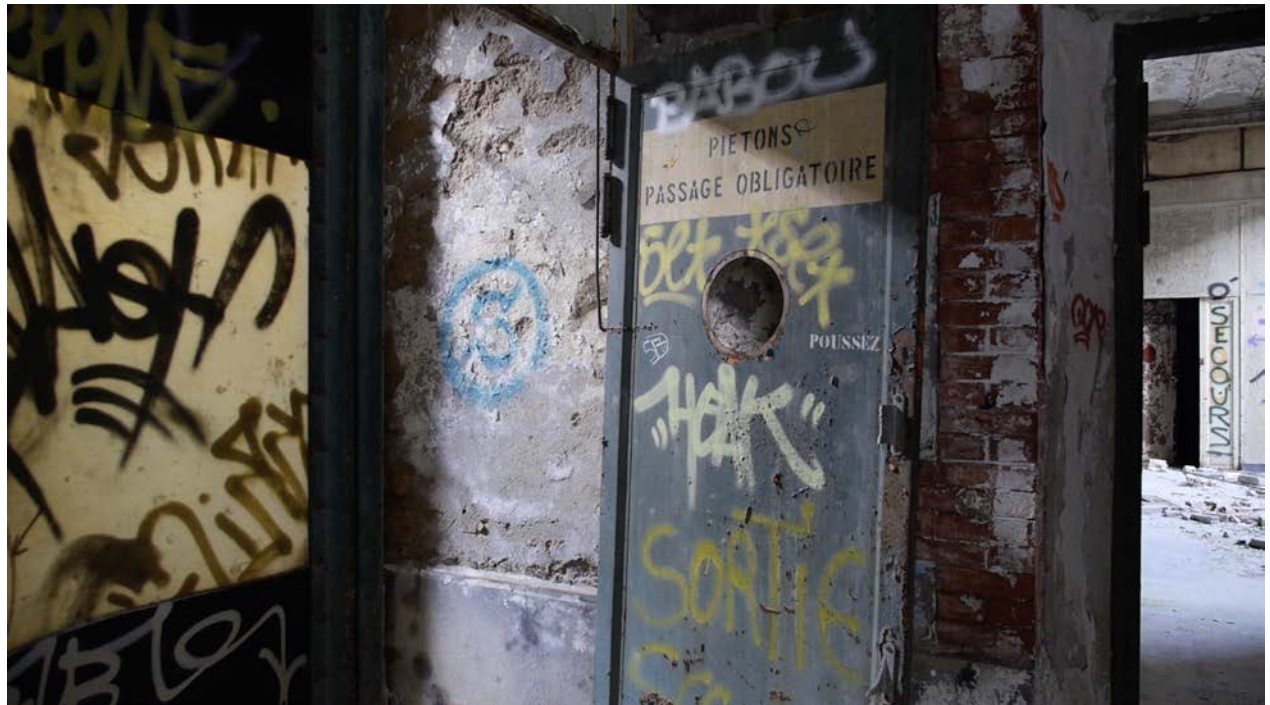


Fig. 5.30 Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.31** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.32** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.33** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.34** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.35** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



Fig. 5.36 Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



Fig. 5.37 Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.38** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



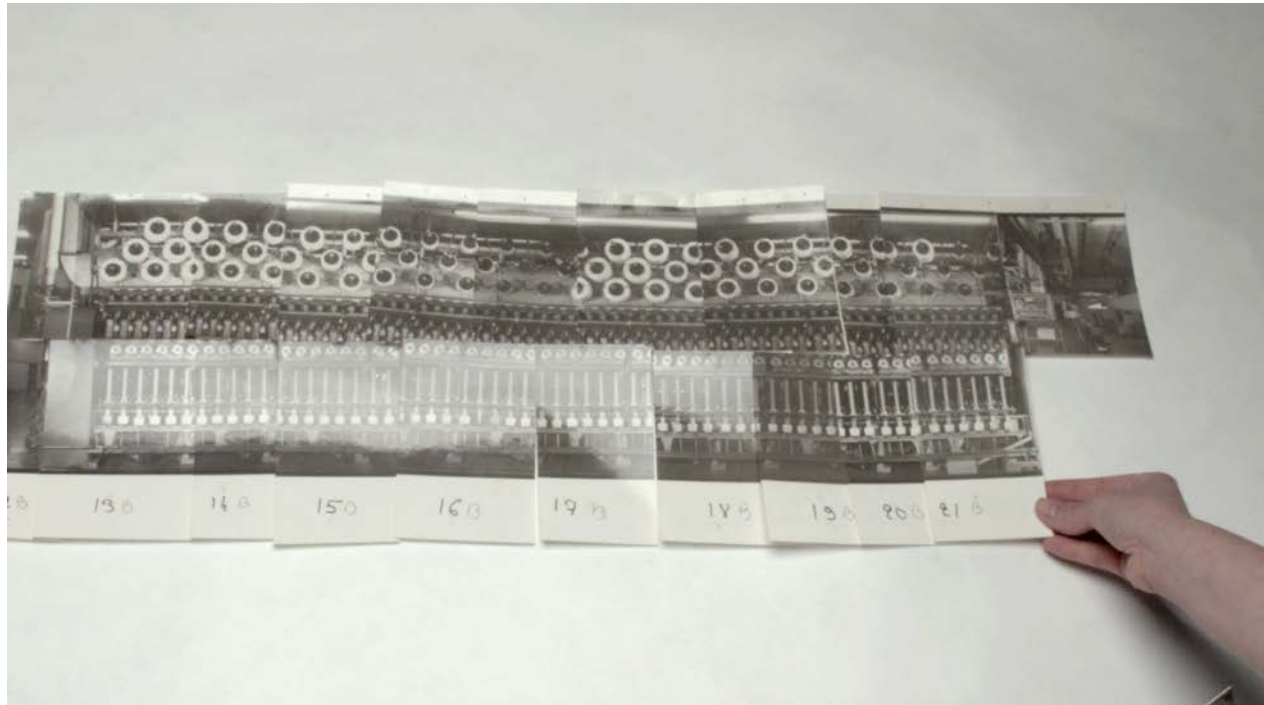
**Fig. 5.39** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.40** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.41** Vestiges du site industriel des Prés de Vaux avant la démolition (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.42** Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



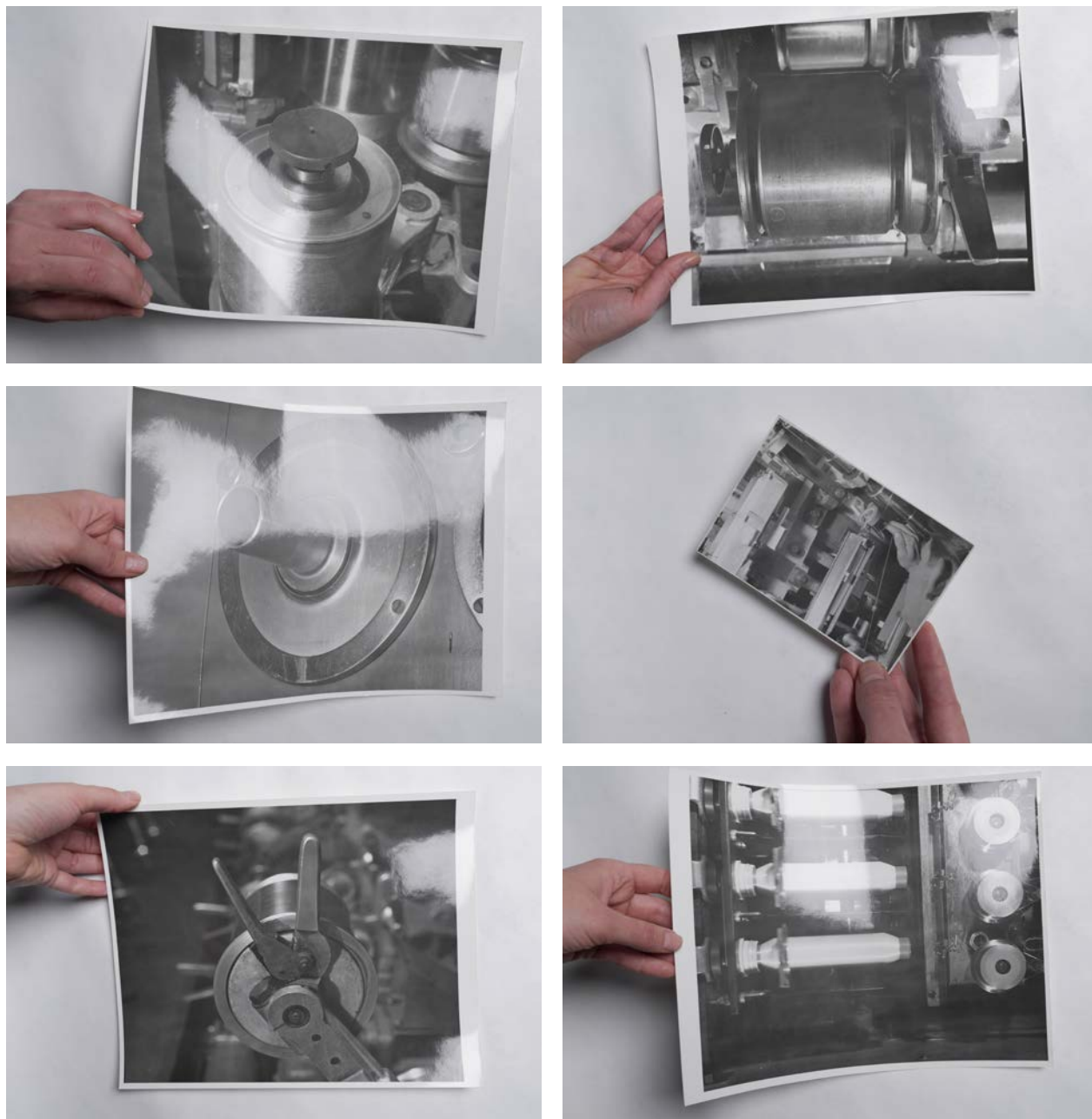
**Fig. 5.43** Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.44** Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.45** Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.46** Photographies captées au moment de la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1981-82), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.47** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



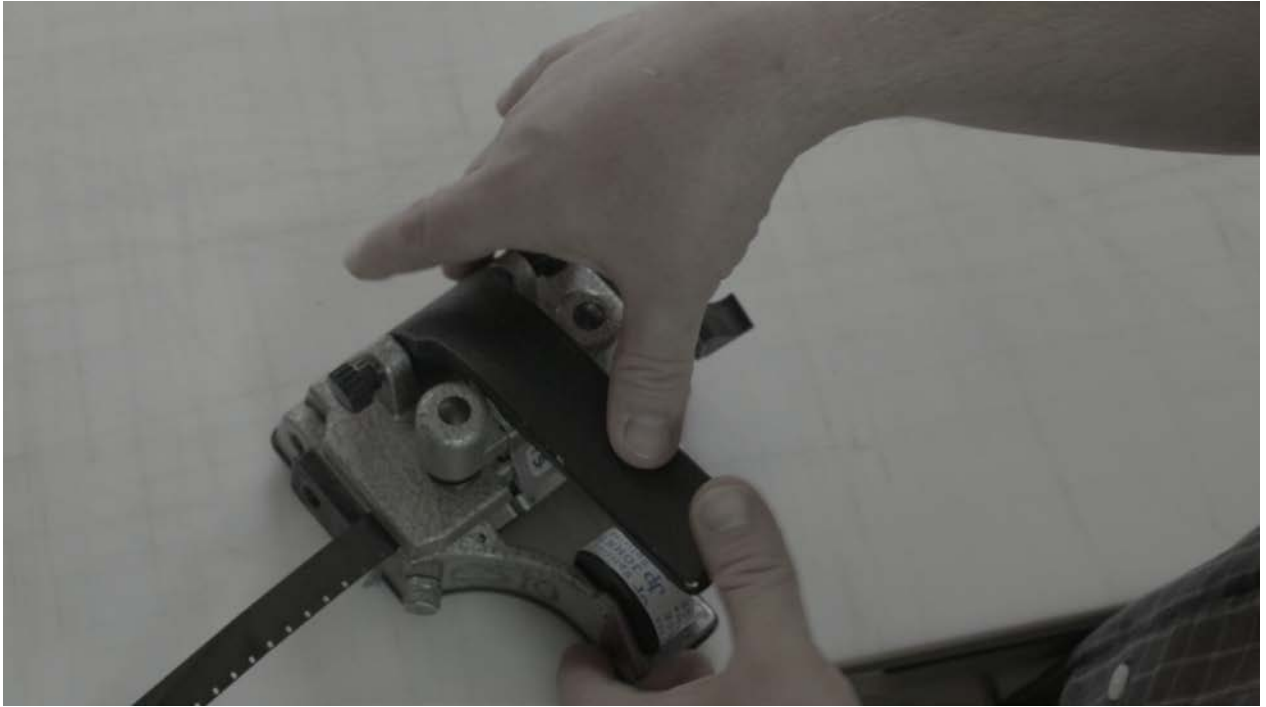
**Fig. 5.48** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.49** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.50** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.51** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.52** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.53** Documentation photographique de mes gestes au centre d'artiste Daïmôn (2017), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.54** Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile – Besançon* de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.55** Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile – Besançon* de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.56** Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile – Besançon* de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



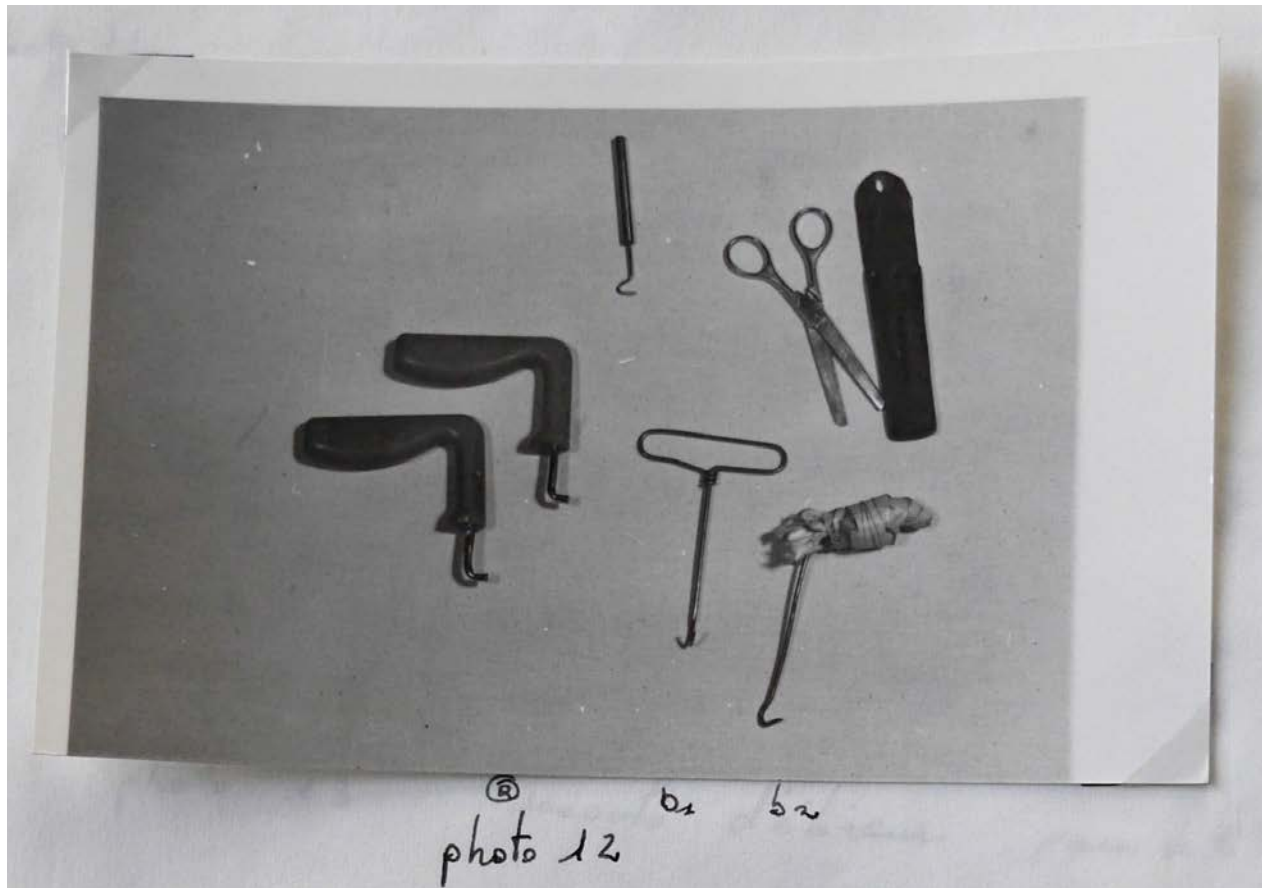
**Fig. 5.57** Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile – Besançon* de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.58** Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile – Besançon* de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



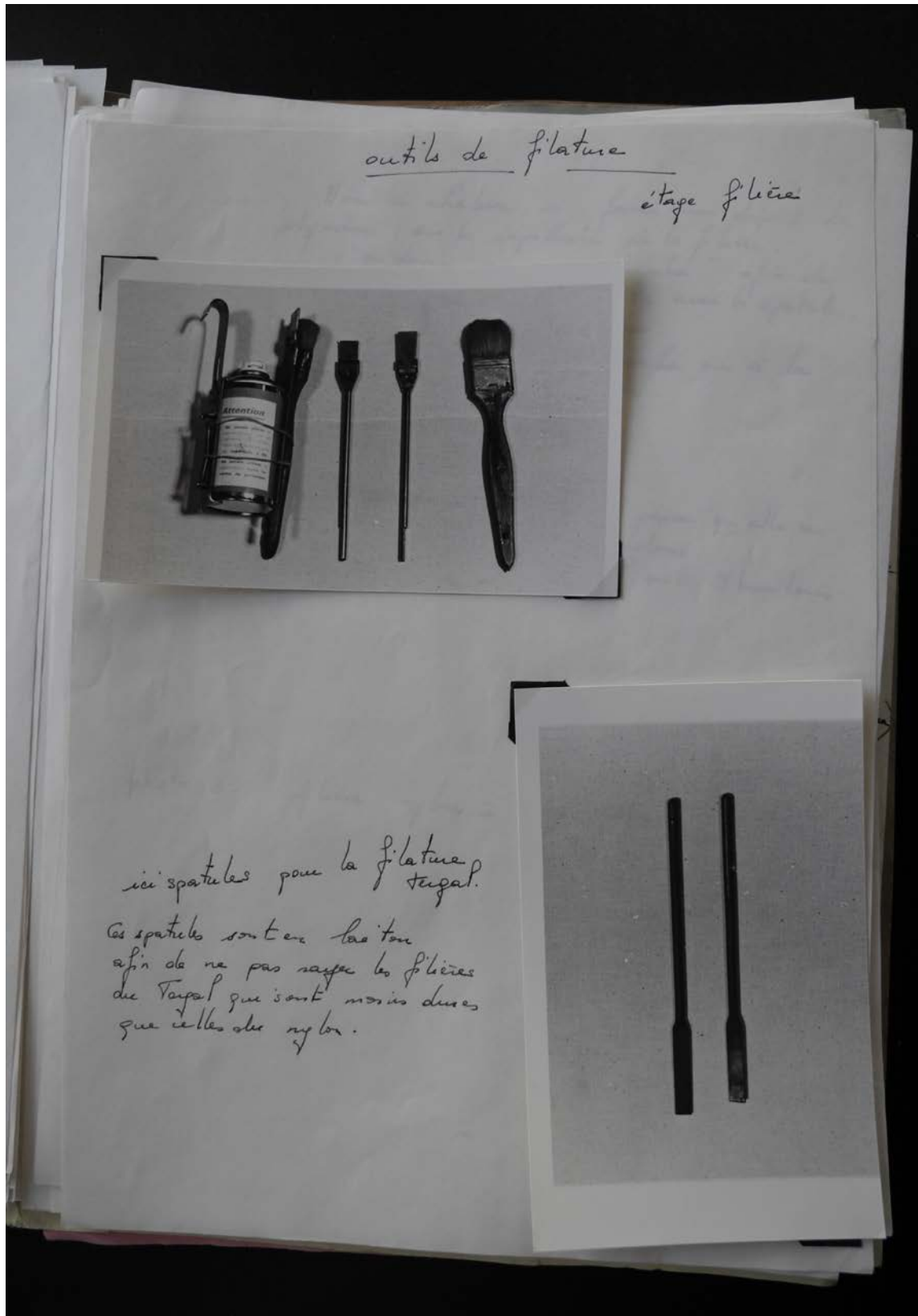
**Fig. 5.59** Photographie d'outils de Charles Bell, tirées du rapport *Les « petits outils » et le petit matériel à Rhône-Poulenc textile – Besançon* de Noël Barbe, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.60** Photographies d'outils tirées du 2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.61** Photographies d'outils tirées du 2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.62** Photographies d'outils tirées du 2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

outils de la filature


étape renvidage



(a)

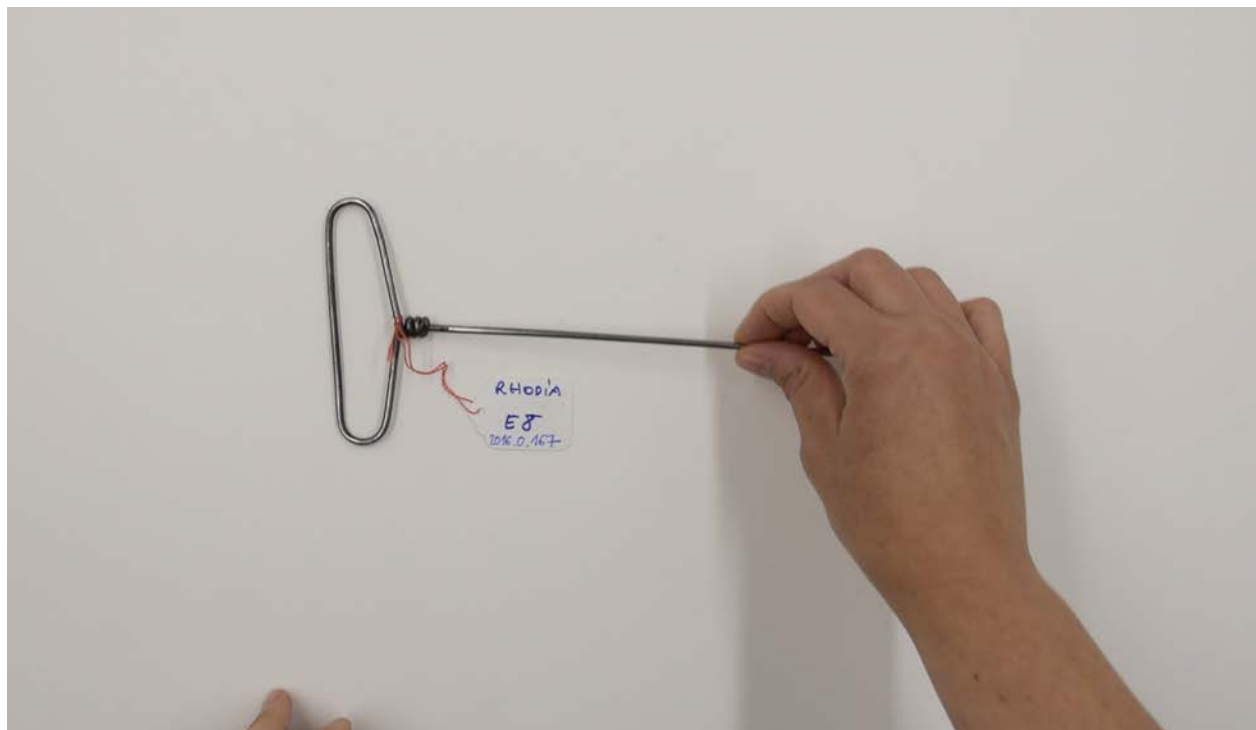
(b)

(a) : étui qui est toujours accroché aux boutons de la salopette de l'ouvrier.

(b) : brosse qui sert à guider le fil au moment du renvidage  
"Y'a qui brûle" l'échancrure de cette brosse  
afin de ne pas casser le fil   
"moi je l'avais à peine"

"Y'en a qui coupe les piles" parce que si le coup de main n'est pas acquis, les fils se prennent dedans.

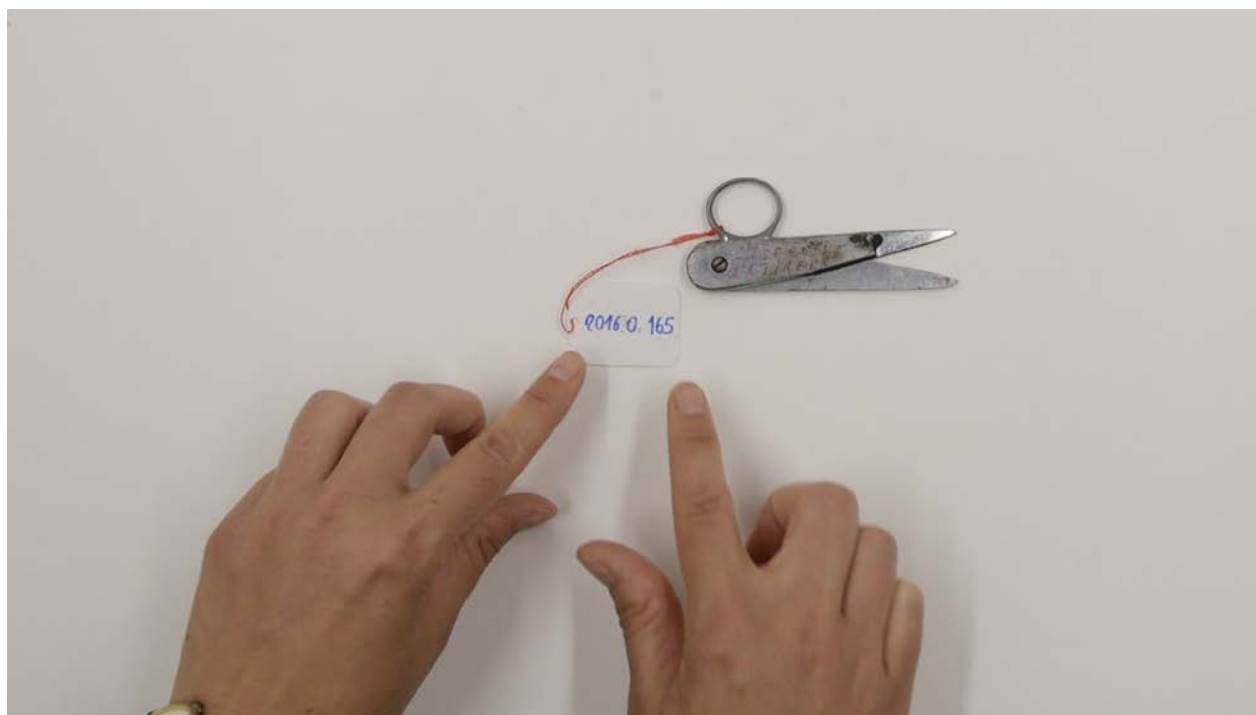
Fig. 5.63 Photographies d'outils tirées du 2<sup>e</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



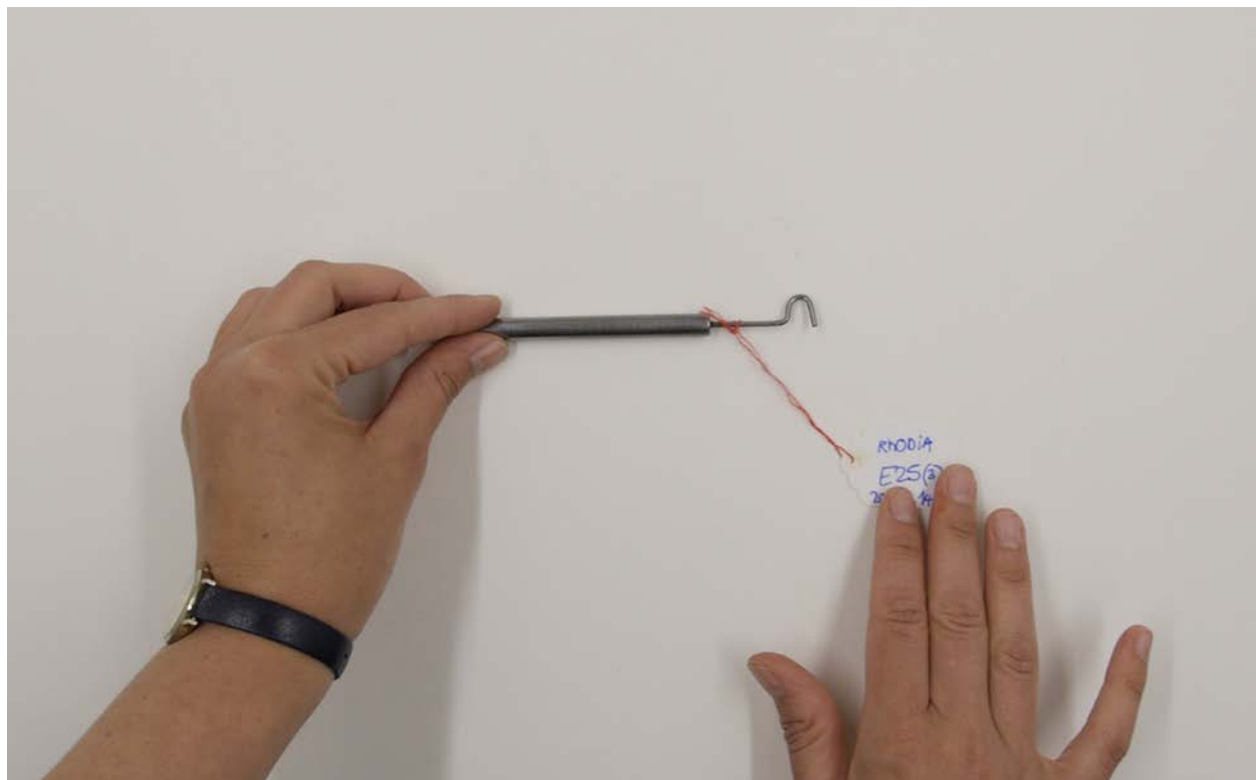
**Fig. 5.64** Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard.



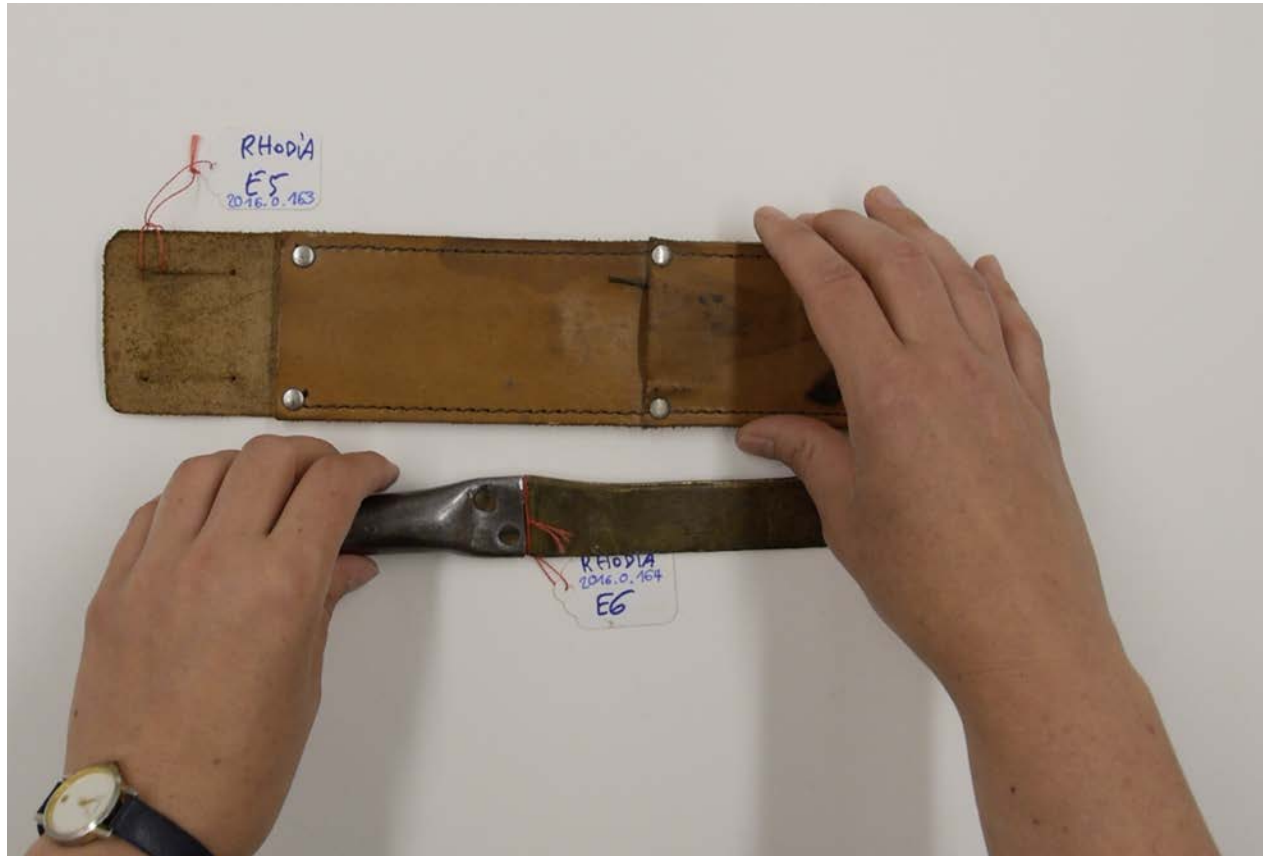
**Fig. 5.65** Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.66** Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.67** Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.68** Photographie d'un outil de l'usine Rhodiacéta avec son étiquette de cote d'entrée des archives et collections du musée du Temps (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.69** Outils de l'usine Rhodiacéta en cours d'inventaire au musée du Temps (2016), Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.70** Outils de l'usine Rhodiacéta en cours d'inventaire au musée du Temps (2016), Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.71** Outils de l'usine Rhodiacéta en cours d'inventaire au musée du Temps (2016), Besançon, photographie : Karine Savard.

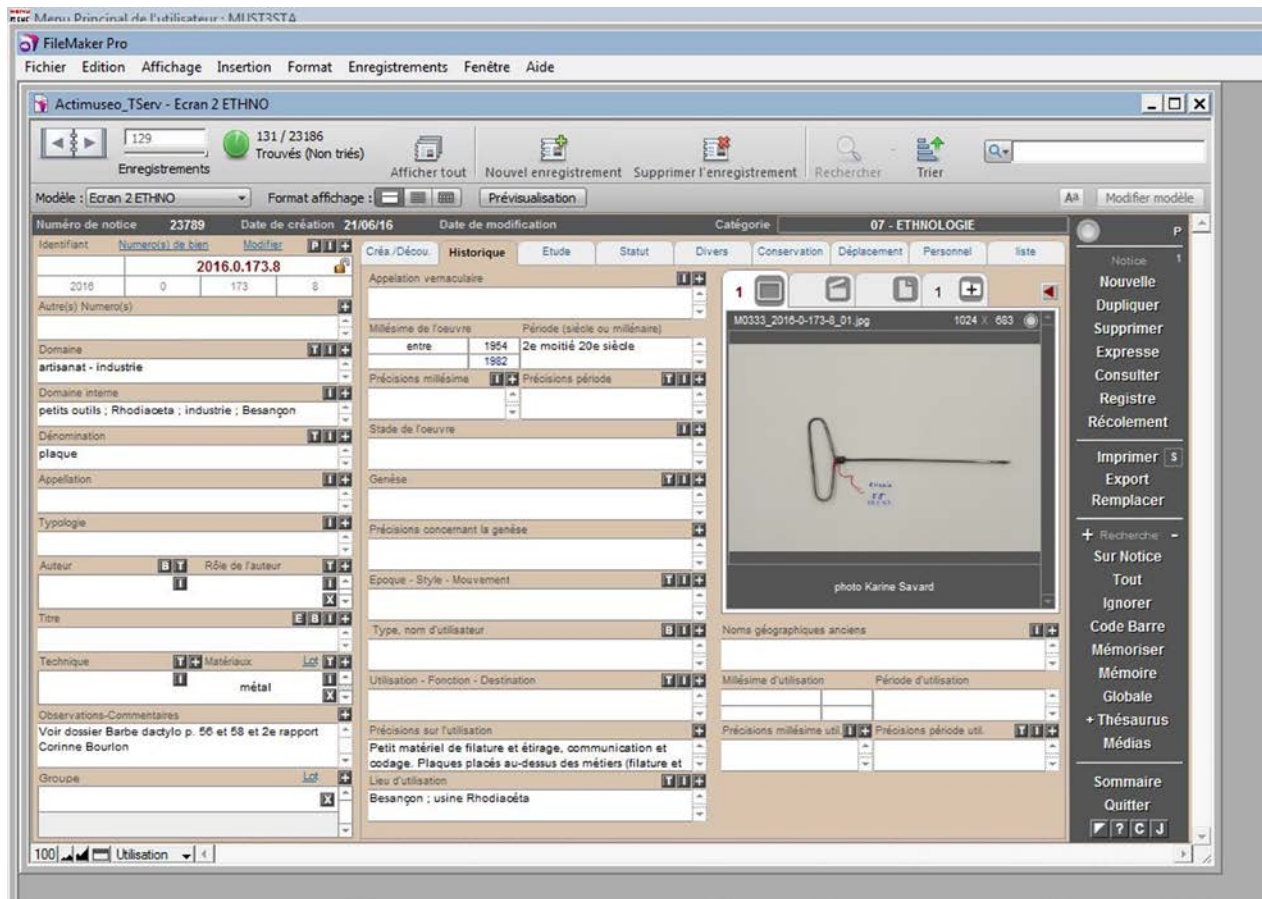


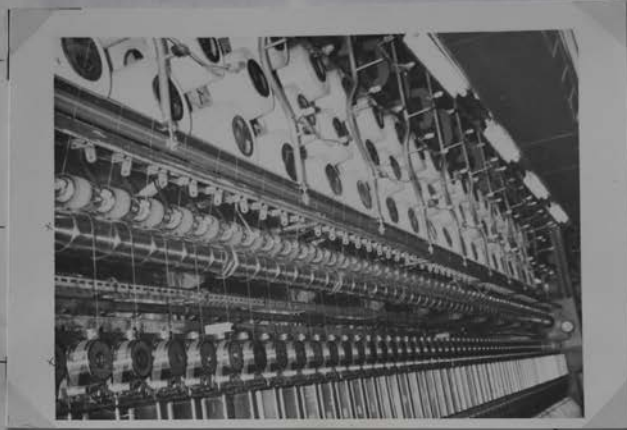
Fig. 5.72 Notice d'un outil de l'usine Rhodiocéta, du logiciel Actimuseo (2016), photographie : Karine Savard.



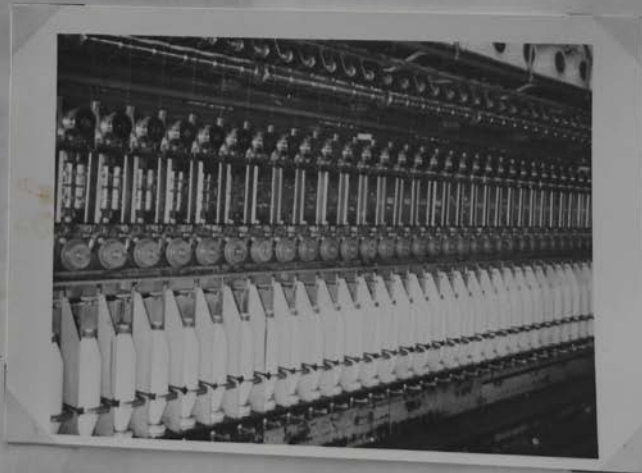
**Fig. 5.73** Photos réalisées par Henri Masson, un ancien ouvrier de l'usine Rhodiacéta, tirées de l'album souvenir intitulé *La filature par Henri Masson*, archives de Georges Maurivard.

L'ETIRAGE (fil)

Les bobines sont montées  
grâce à un convoyeur automa-  
tique au sommet de la ma-  
chine.  
(Il y a quelques années elles  
étaient montées à bout de  
bras)



puis les fils passent  
sur différents rou-  
leaux étireurs qui  
tournent à des vi-  
tesses différentes.

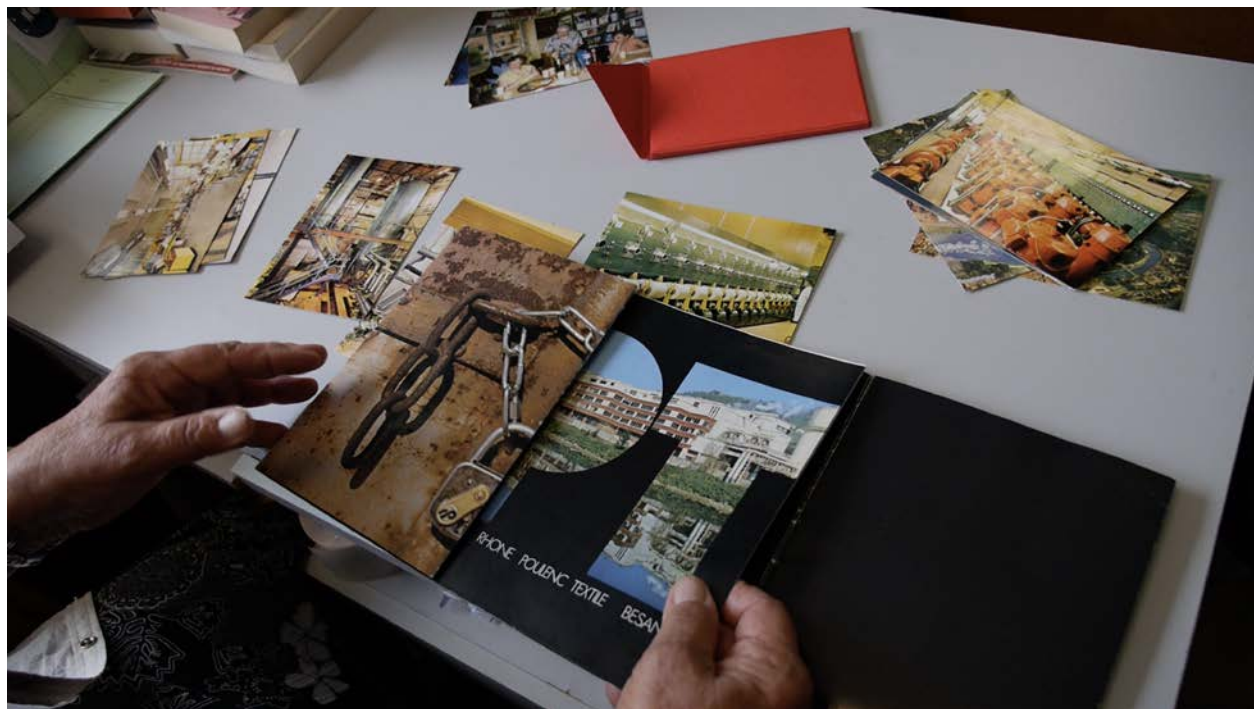


Pour finir enroulé sur  
des cops.

Fig. 5.74 Photographies prises par des travailleurs de l'usine Rhodiacéta, 1<sup>er</sup> rapport sur l'usine Rhodiacéta de Corinne Bourlon, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.75** Brochure visant à éviter la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1978) dans les mains de Annie Verdi (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.76** Brochure visant à éviter la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1978) dans les mains de Annie Verdi (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.77** Brochure visant à éviter la fermeture de l'usine Rhodiacéta (1978) dans les mains de Annie Verdi (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.78** Badge « Sauvons la Rhodia » (1978), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

CGT  
Rhône-Poulenc textile

*Dossier jeune  
double.*

# SAUVONS LA RHODIA



1920 hommes et femmes licenciés. Un drame pour les familles, pour 3200 enfants de moins de 16 ans. Une catastrophe pour Besançon, notre ville et notre région.

**LA FERMETURE DE L'USINE N'EST PAS FATALE  
LE TEXTILE PEUT ET DOIT VIVRE A BESANÇON**

Le Travailleur Comtois n° 51 - Organe de l'UD CGT - 11, rue Battant - CCP Dijon 265651 F - Prix : 0,20 F - Dépôt légal n° 0978257  
S.M.I. Montbéliard - Gérant de la publication : Michel Bourquin - Commission paritaire n° 44437

**Fig. 5.79** Brochure syndicale « Sauvons la Rhodia » (1978), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.

MISE EN GARDE, CONSTAT D'HUISSIER.

## L'opération « portes ouvertes » maintenue quand même à la « Rhodia »

Comme ils l'avaient annoncé, les travailleurs de l'usine Rhodia R.P.T. des Frés de Vaux ont organisé samedi après-midi, une journée « portes ouvertes » avec visites guidées de l'établissement. Une initiative qualifiée « d'illé-gale » par la direction qui s'est réservée le droit d'en tirer toutes les conséquences, sur les plans disciplinaire et juridique.

Dès l'annonce de cette opération, destinée à montrer aux Bisontins la qualité de leur outil de travail et surtout la possibilité qui existe, selon eux, de le rentabiliser, les délégués de la C.G.T. avaient connu quelques problèmes puisque M. Jack Labrousse, les avait aussitôt, au nom de la direction, poursuivis en justice en demandant au juge des référés d'interdire la manifestation. Mesure refusée par celui-ci qui a estimé « qu'il n'existait en l'espèce aucun dommage imminent à prévenir » (E.R. du 27 juin).

« Seulement le magistrat s'est par ailleurs déclaré incompétent pour trancher du fond de l'affaire qui ressort du Droit du travail et non du pénal ou du civil », a expliqué M. Raymond Trafforetti, secrétaire de l'union locale C.G.T. C'est dire que les cinq délégués syndicaux et le représentant au comité d'entreprise qui ont déjà comparu, vendredi après-midi devant les magistrats risquent désormais à l'issue de cette journée d'information d'en-courir des mesures disciplinaires pour « faute lourde » car une clause existe dans le règlement intérieur qui interdit de faire pénétrer toute personne étran-gère dans l'usine.

De fait, stoïque et goguenard, malgré les nombreux quolibets et insultes qui fusaient périodiquement à son encontre, M. Jack Labrousse a tenu à rappeler avant que les quelques centaines de personnes rassemblées à l'ap-

pel de la C.G.T. ne franchissent le portail, que celles-ci allaient ainsi se mettre en situation illégale. Puis il a demandé à l'huissier de justice qui l'accompagnait de dresser un constat afin de pou-voir par la suite, faire valoir tous ses droits.

### Le soutien de Novillars

Debouts sous la pluie, les mili-tants C.G.T. de la Rhodia, sou-vent accompagnés de leurs fami-les dont certaines allaient ainsi, pour la première fois découvrir leur univers de travail, ont d'abord écouté leurs représen-tants rappeler l'historique et le sens de leur lutte et les raisons qui ont abouti à mettre leur usine en difficulté.

« Si la direction décide de la fermeture, qu'elle sache que nous occuperons les locaux », a même prévenu Raymond Trafforetti au terme d'un violent réquisitoire contre la société Rhone-Poulenc, qualifiée « d'entreprise de pompes funèbres tout juste bonne à enterrer les emplois » et ses dirigeants, présentés comme des « casseurs ». Autant de thé-mes repris par les nombreuses banderoles et affiches apposées sur les murs. Attentifs aussi, une cinquantaine de sympathisants de Novillars venus pour manifes-ter leur soutien.

« Beaucoup d'ouvriers des papeteries La Rochette Cenpa également en crise ont d'abord travaillé à Rhone Poulenc Tex-tile, a précisé M. Gérard Borin, maire P.C.F. de cette commune qui a suivi toute la manifestation ceint de son écharpe tricolore. Par ailleurs, une quinzaine de travailleurs de la Rhodia, vivent avec toute leur famille à Novil-lars. C'est pourquoi il était impor-tant pour nous de les assurer de notre entière et totale solidarité ».

Scindée en groupes de vingt personnes, la foule a ensuite défilé dans le calme et l'ordre à travers l'usine, se faisant expli-quer par les ouvriers de l'établis-sement le rôle de telle ou telle machine ou donner des précisions sur leurs conditions de travail. Avec, parfois, des cris de protestation, en apprenant que

les machines encore neuves de l'atelier de « Barmag » achetées il y a à peine cinq ans, étaient actuellement vouées à l'inaction avant d'être démontées dans les mois à venir...

Opération « portes ouvertes » finalement réussie comme on le voit, mais une affaire à suivre...

Des machines qui suscitent la curiosité (Photos René FRACHE)



Ci-dessous : on vient d'ouvrir la barrière : les visiteurs pénètrent dans l'entreprise



Fig. 5.80 Coupure de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiacéta, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 5.81 Coupure de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiocéta, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.

RPT

### Rhône-Poulenc Besançon Après les fibres synthétiques des bandes vidéo

*Lagier  
Martini*

M. Robert Schwint, sénateur-maire de Besançon vient de rentrer du Pays de Galles où il participait vendredi à l'inauguration de l'usine à Wreyhan appartenant au groupe Intermagnetics. Intermagnetics est une société américaine dont le siège est implanté à Santa-Monica près de Los Angeles et qui est spécialisée dans le matériel audio et vidéo. L'usine qui est en cours d'installation chemin des Prés-de-Vaux à Besançon fabriquera des bandes vidéo de qualité standard pour magnéscope pour l'Europe, l'Afrique et le Moyen-Orient. Elle disposera d'un siège social indépendant tout en étant liée à Intermagnetics.

L'usine bisontine qui a été aménagée à Besançon par la Soprane (Société pour la recherche d'activités nouvelles), filiale de Rhône-Poulenc S.A. doit créer une centaine d'emplois dans le courant des prochaines années, le démarrage intervenant au début de l'année 1983.

Une convention passée entre la Soprane et Intermagnetics prévoit l'embauche prioritaire du personnel de l'usine textile Rhône-Poulenc à Besançon.

La DATAR (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) a donné son accord pour cette implantation sur Besançon. Affaire à suivre donc.

C.S.

Fig. 5.82 Coupure de journal sur la fermeture de l'usine Rhodiacéta, Département du Doubs, Archives départementales, Besançon, photographie : Karine Savard.





**Fig. 5.84** Vue de l'édifice des Soieries Chardonnet depuis un bâtiment adjacent à l'usine conservant les archives historiques de Rhône-Poulenc (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.85** Vue de l'intérieur du bâtiment adjacent à l'usine conservant les archives historiques de Rhône-Poulenc (2016), photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.86** Carton d'invitation de l'exposition « La Rhodia » pour marquer le 40<sup>e</sup> anniversaire de la grève et de l'occupation de l'usine (2007), musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.87** Vue de l'intérieur du centre d'artistes Vtape à Toronto (2016), photographie : Pavel Pavlov.



**Fig. 5.88** Vue de l'intérieur du centre d'artistes Vtape à Toronto (2016), photographie : Pavel Pavlov.



**Fig. 5.89** Vue de l'intérieur du centre d'artistes Vtape à Toronto (2016), photographie : Pavel Pavlov.



**Fig. 5.90** Équipe de tournage dans l'usine Rhodiacéta, musée du Temps, Archives et collections, Besançon, photographie : Karine Savard.



Fig. 5.91 Outils dans le sous-sol du centre Daïmôn, photographie : Karine Savard.



**Fig. 5.92** Devanture du centre Daïmôn localisé dans une ancienne bâtisse industrielle photographie : Karine Savard.



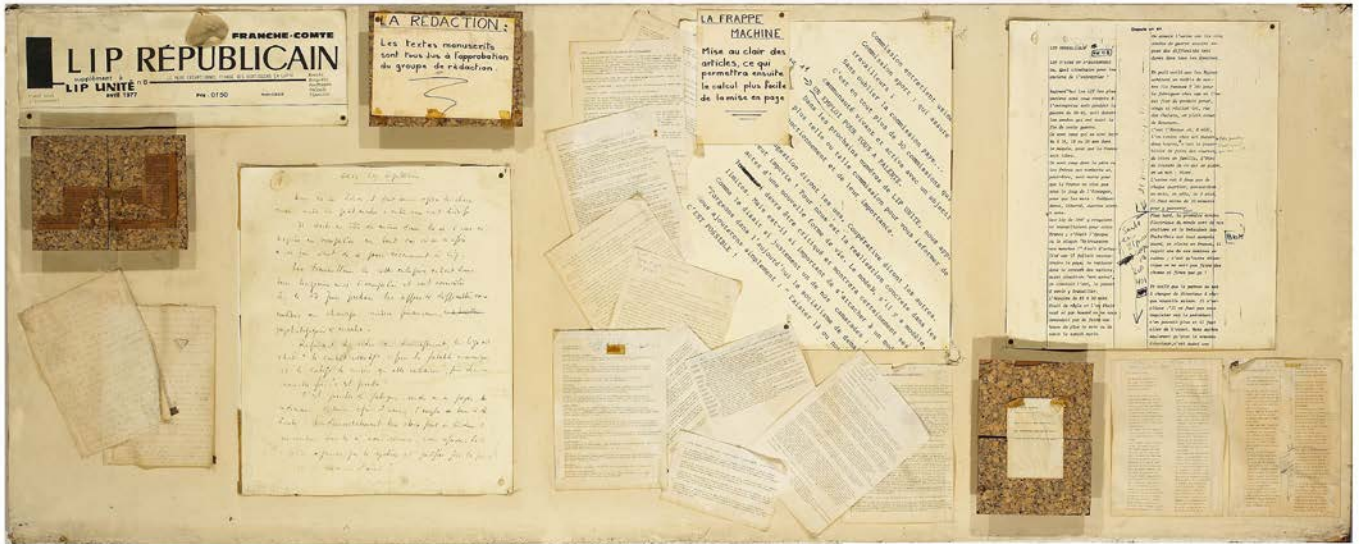


Fig. 6.2 Panneau d'affichage de l'usine Lip, musée du Temps, Archives et collections.

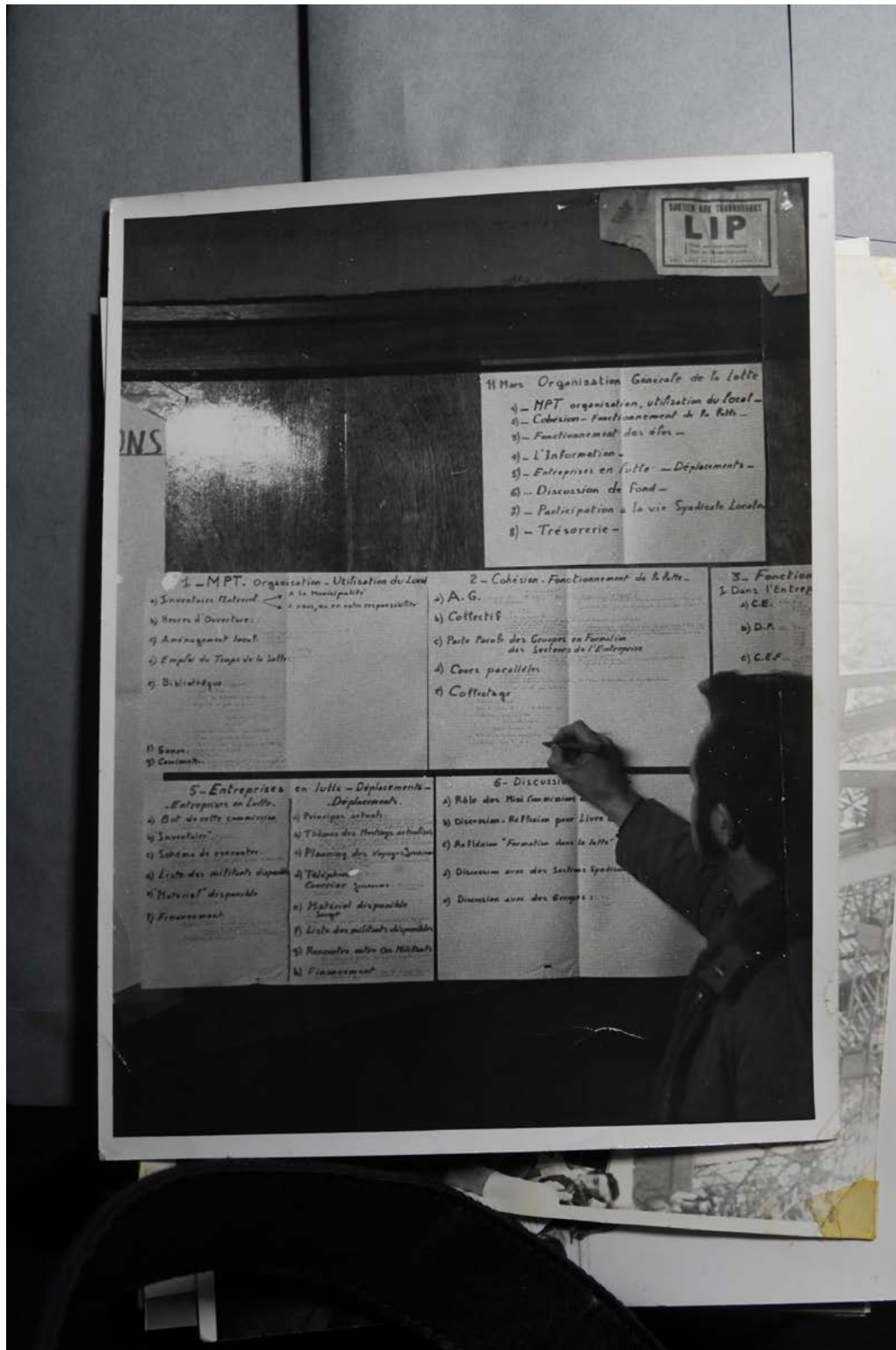


Fig. 6.3 Panneau d'affichage de l'usine Lip, musée du Temps, Archives et collections.



**Fig. 6.4** Panneau d'affichage de l'usine Lip, musée du Temps, Archives et collections.



Fig. 6.5 Voiture haut-parleur Lip, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.

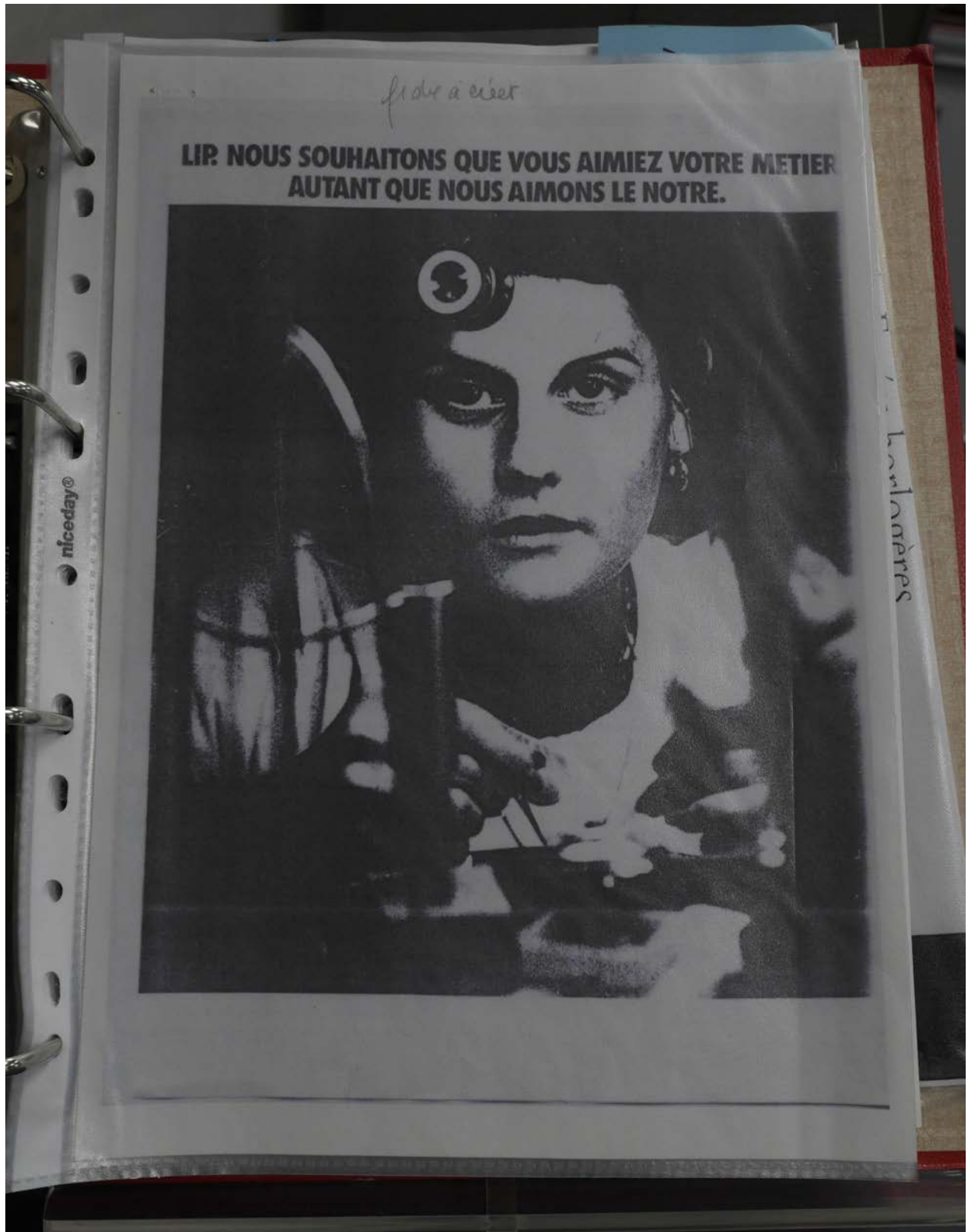


Fig. 6.6 Publicité de l'entreprise Lip, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.

**LIP:**  
**RIEN NE SE FAIT BIEN SANS PASSION**



**notre passion:**  
**c'est la lutte**

Fig. 6.7 Publicité reprise par les travailleurs de l'usine Lip, musée du Temps, Archives et collections, photographie : Karine Savard.



**Fig. 6.8** *Les restes de l'industrie*, affichage furtif, anonyme, photographie : Karine Savard



Fig. 6.9 Espaces publicitaires dans la ville de Besançon, photographies : Karine Savard.



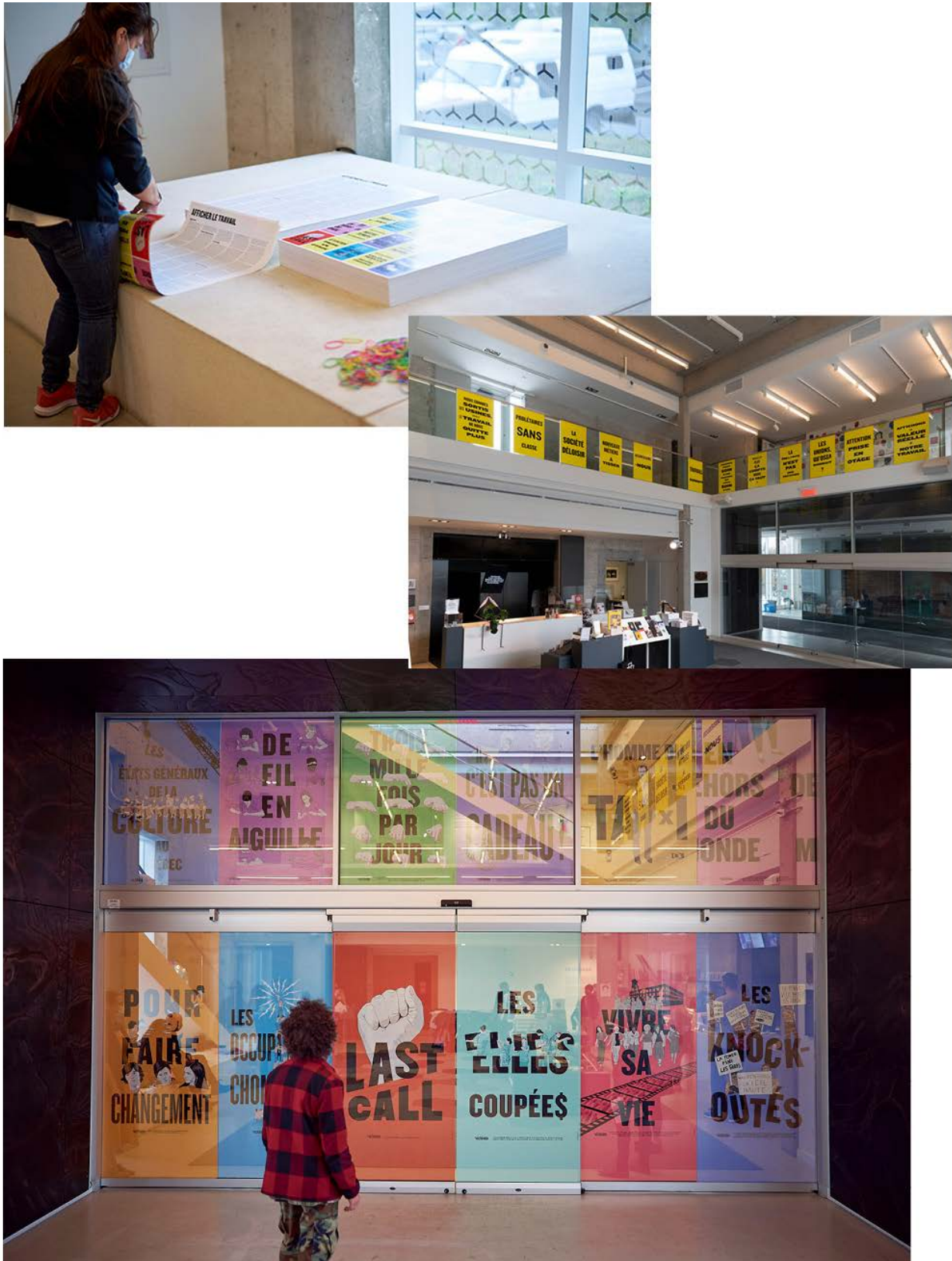
**Fig. 6.10** *Afficher le travail* (2021), installation présentée dans l'exposition *Le Capital humain*, avec Julien Prévieux au Centre d'art actuel Diagonale (commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre), Montréal, Karine Savard, photographie : Mike Patten.



**Fig. 6.11** *Afficher le travail* (2021), installation présentée dans l'exposition *Le Capital humain*, avec Julien Prévieux au Centre d'art actuel Diagonale (commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre), Montréal, Karine Savard, photographie : Mike Patten.



**Fig. 6.12** *Afficher le travail* (2021), installation (vue extérieure) présentée dans l'exposition *Le Capital humain*, avec Julien Pré-vieux au Centre d'art actuel Diagonale (commissaires : Chloé Grondeau et Anne-Marie St-Jean Aubre), Montréal, Karine Savard, photographie : Emily Gan.



**Fig. 6.13** *Afficher le travail* (2022), itération de l'installation présentée dans l'exposition *Souriez! Les émotions au travail*, au musée d'art de Joliette (commissaires : Maud Jacquin et Anne-Marie St-Jean Aubre), Joliette, Karine Savard.



Fig. 6.14 *Afficher le travail* (2022), détail, Montréal, Karine Savard.