



HAL
open science

Abstraction, féminisme et politique des images filmées

Alexandra Midal

► **To cite this version:**

Alexandra Midal. Abstraction, féminisme et politique des images filmées. Intelligences multiples du design, MetisPresses, 2022, 978-2-94-0711-16-1. hal-04039174

HAL Id: hal-04039174

<https://hal.science/hal-04039174>

Submitted on 4 Mar 2024

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

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

Abstraction, féminisme et politique des images filmées

Alexandra Midal

HEAD-Genève HES-SO

Evoquer l'esprit de Lysianne Lechot Hirt à partir des simples notices d'un programme des *films de Yoko Ono 1966-1982* peut sembler surprenant. Ce choix s'explique par trois raisons : Lysianne maîtrisait à la perfection l'art de la synthèse et ces haïkus sur le cinéma d'Ono en disent autant qu'une démonstration plus longue et académique ; Lysianne était de celles qui aiment à emprunter les chemins de traverse de la pensée pour retourner les évidences, les positions soutenues par Ono en sont une expression ; enfin Lysianne a très tôt posé la question des relations entre féminisme et design, on mesure déjà ce nécessaire engagement dans la majorité de ces textes sur Ono *Fly* (1970), *Up your Legs Forever* (1970). S'il est vrai que la critique et la théorie dévoilent, souvent malgré soi, le portrait de son auteur·ice, on peut entendre la voix de Lysianne en filigrane de ces notules sur les films de Yoko Ono. Cette dernière a porté l'accent sur l'importance de la transgression servant à déjouer « les espérances de l'expérience cinématographique¹ », en déclinant le jeu traditionnel des acteur·ice·s à la matérialité du support et à la construction d'une temporalité narrative faisant fi du temps qui s'écoule. Ce pas de côté face au système en place renvoie à la pensée libre, précise, joyeuse et percutante de Lysianne Lechot Hirt.

Fucktory

Yoko Ono célèbre l'amour et milite pour la paix notamment avec *N°4 (Bottom)* (1966) et *Bed-In* (1969) dans lequel elle est allongée dans un lit à côté de John Lennon. Pendant une période à chaque fois d'une semaine, douze heures par jour, vêtue·s d'un pyjama du matin au soir, le couple s'installe dans une chambre d'hôtel de Montréal ou d'Amsterdam pour y recevoir ses invités et la presse. Opposée à la poursuite d'une femme dans l'espace public *Rape* (1969), la scénographie de la vie privée est transformée en espace de travail, en une *fucktory* mass-médiatique, pour reprendre les termes de Lennon : « The bed is both protest site and factory for baby production: a fucktory. It is a make-love-and-not war protest. A happening, a sex-marathon, a bed production. It would be nice to conceive a baby in Amsterdam.² » Ono a signé de nombreux films politiques et féministes, et relire ces seize notices de Lysianne Lechot Hirt m'offre aujourd'hui l'occasion inespérée de reprendre nos derniers échanges sur design, film et féminisme, à l'endroit où nous sommes arrêtées il y a un an. Cette modeste poursuite du travail que nous souhaitons engager ensemble lui est dédiée.

Mouvement, film, design

¹ John G. Hanhardt, *Les films de Yoko Ono 1966-1982*, Genève & Bern, Centre d'Art Contemporain & Kunstmuseum, 1991-1992, p.21.

² « It is Seven Days in Bed for the John Lennons », *Chicago Daily Defender*, 26 Mars 1969, p. 2.

L'historien moderniste de la technique, Siegfried Giedion a depuis longtemps accrédité l'origine d'une relation entre le film, le design et le mouvement des corps en se référant à l'américain Oliver Wendell Holmes qu'il reconnaît avoir été parmi les premiers à tirer parti des potentialités scientifiques de la caméra avant que d'autres ne le suivent. C'est toujours à Giedion, dans un chapitre consacré aux origines de la mécanisation et à l'organisation scientifique du travail dans *La Mécanisation au pouvoir* (1949), que se tisse le premier rapprochement entre les recherches photographiques d'Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge et celles menées par les designers en étude du mouvement, le couple formé par Lillian et Frank Gilbreth. Giedion les inscrit dans le flux de l'histoire. Il établit un parallèle entre l'invention de la chronophotographie en 1890 par le physiologiste Marey et les formulations des Gilbreth. Toutefois, il pose une différence en stipulant que ces derniers les ont conçues dans l'espoir de convaincre les ouvrières et les ouvriers que ces films de micromouvement pourraient aider à établir les bonnes postures pour le corps. C'est une question à laquelle les Gilbreth, férus de Marey, se sont attelés dès le début de leur carrière. Ils ont devisé et mis en œuvre leurs expérimentations en multipliant les collaborations avec the New England Butt Co., General Electric, Remington Typewriter Cie, Pears and Lever Soaps ou encore Carl Zeiss Jena. Tandis qu'il était enrôlé en 1914 à Berlin comme conseiller de la société d'éclairage Deutsche Glas-Glühlicht Gesellschaft Auer, Frank a eu recours au Système Taylor, dont il était un disciple, pour améliorer la chaîne de production de l'entreprise. Rapidement, il estima que pour mettre en œuvre ces principes, il lui était indispensable de s'appuyer sur la séduction de l'image animée et sur la précision que le film proposait. Cette inclinaison était liée à la floraison de l'industrie du cinéma à laquelle il était sensible par goût, lui qui s'adonnait régulièrement aux spectacles de lanterne magique. Au sein de l'usine, Frank réserva une salle aux prises de vue et y installa un laboratoire équipé pour le développement des films, ainsi qu'une salle de projection servant à la fois d'école par les images et de cinéma. Mais l'expérience est rapidement abrégée par la guerre. En 1915, il retourne aux Etats-Unis : Il y retrouva Lillian et ensemble, il·elle·s commencent à concevoir un cinéma indépendant visant à séduire les entreprises du pays souhaitant se moderniser.

Abstraction scientifique

Pour mener à bien leur travail, le couple invente le Microchronomètre avec lequel il séquence les gestes avec précision et le Cyclogramme, un système léger d'ampoules et de fils placés aux endroits du corps concernés par le geste à accomplir. Ainsi appareillés, installés dans une salle quadrillée pour exécuter leur travail de mesure et de notation, des cobayes font et refont, face caméra, la même opération. Après avoir enregistré des kilomètres de films et impressionné des milliers de plaques, les Gilbreth présentent les diagrammes lumineux qui ont fixé les mouvements dans l'espace. L'image révèle ce qui doit être corrigé dans la posture et les gestes afin de les rendre à la fois plus efficaces et moins pénibles.

Afin d'affiner leurs calculs, les Gilbreth s'associent à la société Butt-Film. Et, ensemble enregistrent les mouvements des corps du labeur jusqu'aux loisirs. Il est tentant de réunir l'ensemble de leurs expérimentations comme l'emprise de la supervision technologique ou comme une tentative d'augmenter les capacités de la production humaine, tant leur projet oscille entre une foi dans le

progrès technologique visant à améliorer les conditions de travail et le désir de fournir un moyen d'accroître l'efficacité⁴, en maîtrisant les tâches plus improductives et fastidieuses qui mènent à la fatigue physique. Cependant, loin d'être une technique assujettie à une hiérarchisation des disciplines reléguant le film au rang d'instrument optique suppléant la vision, c'est en tant qu'œuvre d'art qu'il convient de regarder leur production. Les Gilbreth transcendent leur sujet d'étude. La dynamique des tracés lumineux confère une formalisation étonnante de l'expérience du travailleur, de plus en plus aliéné par la marchandisation qu'il produit et dont il fait l'objet. Dans son essai consacré à leurs expériences cinématographiques, Florian Hoof note « que Gilbreth a préféré les images abstraites aux prises de vue réalistes ordinaires à des fins de formation professionnelle⁵.» Le but des Gilbreth consiste à représenter le mouvement du corps de la manière la plus objective possible. Pourtant ils optent pour des représentations peu scientifiques. Le résultat de cette quête visant à capturer l'essence de la réalité à travers le film aboutit, sans doute à leur corps défendant, à une abstraction. Entre magie et esthétique, les impératifs du calcul et de la raison cèdent. Plus précisément, comme le relève Hoof, si le principal défi des Gilbreth a consisté à traduire l'image filmique afin que travailleurs et dirigeants puissent s'en saisir, le résultat, abstrait, coïncide avec la peinture abstraite qui vient de sceller une rupture sans précédent dans le champ de l'art.

Regard cinématique féminin.

Souvent laissée de côté, en plus d'élever ses douze enfants, c'est à Lillian Moller Gilbreth, qualifiée de son vivant comme la « First Lady of Industrial Engineering », fondatrice de l'école d'Etude du mouvement, que l'on doit le tournant de ce récit. Si la majorité des textes ne font mention que de son mari Frank, bien plus qu'une épouse, une assistante ou une collaboratrice, Lillian, diplômée d'un doctorat de l'université de Brown, est la première femme à intégrer la prestigieuse American Society of Mechanical Engineers puis à enseigner la mécanique à l'Université de Purdue. Même si c'est avec Frank qu'en 1912, au premier étage de l'usine NEBC, elle entame ses recherches, leurs perspectives diffèrent.

En 1924, dans une cabine téléphonique alors qu'il est en train de parler avec sa femme, Frank est foudroyé par une crise cardiaque.

Tenue par une activité plus que prenante auprès de ses onze enfants, Lillian décide de déplacer son laboratoire pour l'installer chez elle. Elle est la première à s'emparer des techniques de prises de vue cinématographiques utilisées à l'usine et à les transférer à la maison. Ce déplacement lui permet de prendre le contrôle de cette production et de requalifier la femme au foyer du début du 20^{ème} siècle. Cette dernière n'est plus seulement l'ouvrière, la mère ou l'épouse laborieuse, elle est le

⁴ B. Stiegler, « Frank Bunker Gilbreth, « La normalisation comme art de vivre », *Transbordeur. Photographie histoire société*, n° 1, 2017, p. 151.

⁵ F. Hoof, *Engel der Effizienz. Eine Mediengeschichte der Unternehmensberatung*, (Constance, Konstanz University Press), 2015, p. 114.

chef opérateur tout en assumant le double rôle de sujet filmé et filmant : « Si un film est tourné [...] de vous lavant la vaisselle, vous pourriez vous voir exécuter ce travail à la vitesse réelle à laquelle vous l'avez accompli, et ainsi remarquer le rythme et la facilité que vous avez développé, ou bien vous pourriez vous voir exécuter ces mêmes mouvements très lentement, et ainsi détecter vos moindres maladresses, et découvrir pourquoi vous avez réussi ou échoué à réaliser cette tâche⁶ » écrit-elle en 1928. En se servant de systèmes de double exposition, Lillian invite la femme à se penser en tant que sujet. Avec Franck, à l'usine, l'ouvrier était filmé, invité dans la salle de cinéma à s'observer sur l'écran, et convié à proposer de son propre chef des améliorations pour son travail. Cette pratique prétendument participative faisait croire à l'ouvrier·e qu'il·elle est volontaire, alors qu'il s'agissait d'une stratégie d'asservissement total. Lillian s'éloigne de ce procédé : « en encourageant les femmes à se concevoir à la fois comme caméra et sujet, voyant et vu, elle déplace le regard au sein des contraintes d'une objectivité scientifique biaisée⁷. » Dans la poursuite des analyses de Laurel Graham⁸, Nicholas Sammond décrit parfaitement cette nouvelle situation développée en parallèle de l'observation rationalisée de la maison : « Le fantasme de Gilbreth d'un cinéma spatio-temporel domestique fragmente la femme en tant que femme, épouse et mère - dans deux positions simultanées : à la fois comme productrice du spectacle de son propre travail filmé et aussi comme spectatrice.⁹ »

L'incorporation du management scientifique, considéré comme une prérogative androcentrique se déplace vers la sphère domestique, un territoire génériquement associé au féminin. Cependant, les origines patriarcales de l'histoire du design, du contexte de l'industrie et de la famille, assorties à la conception eugéniste¹⁰ des Gilbreth, ont longtemps compromis la reconnaissance du travail fondateur de Lillian.

Persistance des fantômes

Dans *Theory of Film*, en partant de l'hypothèse que « chaque médium a une nature spécifique », Siegfried Kracauer s'attarde sur la perfection mécanique du film. Au lieu d'être dépourvu de conscience ou simplement aligné sur une perfection mécanique impeccable, il estime que le film mêle et rend abstrait certains éléments. Il leur confère une dimension fantomatique à travers l'éclairage et la dynamique. Cette spectralité des images a retenu l'intérêt du graphiste Rick Poynor qui note une triple négation dans un cliché de 1912 des Gilbreth représentant une ouvrière affairée à sa tâche faisant face à la caméra. Il y relève le fantôme du genre, celui de la femme, le fantôme de l'activité,

⁶ L. Gilbreth, *The Home-maker and her Job*, (New York: D. Appleton, 1928), p. 114 -116.

⁷ N. Sammond. *Picture This: Lillian Gilbreth's Industrial Cinema for the Home*, *Camera Obscura* 63, vol. 21, Number 3, doi 10.1215/02705346-2006-013 © 2006 by *Camera Obscura* Published by Duke University Press): 104.

⁸ L. Graham, *Lillian Gilbreth and the Mental Revolution at Macy's, 1925-1928*, *Journal of Management History*, 6, (7): 285-305 (nov. 2000).

⁹ N. Sammond., *Op. cit.*, p. 105.

¹⁰ Sur les liens entre design américain et eugénisme, voir C. Cogdell, *Eugenic Design: Streamlining America in the 1930s*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).

celle du labeur et de l'individualité de l'auteur ; et enfin le fantôme de la lutte des classes avec la disparition physique de l'ouvrier : « Ce qui m'a plu alors, et cela n'a pas changé depuis maintenant près de trois décennies, c'est la combinaison de la figure spectrale de la femme — ses bottes sous la table sont la chose la plus solide qui la constitue sur l'image — et des quadrillages derrière elle et recouvrant le plateau de table.¹¹ » Utilisant des clichés où les gestes réalisés devant les caméras forment des écritures de lumière dans l'espace tridimensionnel, les clichés des Gilbreth laissent apparaître souvent au premier plan d'amples envolées de points et de lignes lumineux, parfois tellement abstraites qu'il est impossible d'y prélever une information scientifique ou de deviner ce dont il s'agit. On peut se demander si elles ne proviennent pas d'une communication entre les esprits de l'au-delà et le monde des vivants.

Loin d'être anecdotiques, ces différents niveaux d'abstraction formels débordent une mise en scène esthétique de ces données comptables des tâches capturées à partir du travail des corps réifiés par les logiques tayloristes de l'observation et de la captation visuelle. Partis initialement à la conquête de la décomposition et de la synthèse du mouvement pour servir une rationalisation capitaliste et privilégier un parti pris technique au service de la science et de l'idéologie bourgeoise de la représentation, il s'avère que si le design de Lillian et Frank Gilbreth flirte avec les Beaux-Arts, la photographie et le cinéma, la spécificité de Lillian consiste à utiliser le film dans un contexte d'organisation structurelle des industries et de l'émergence du film. En articulant le voir et le savoir, ses films échappent au final aux contingences utilitaristes et à la seule mémorisation des données pour assumer cette dimension féministe révolutionnaire et artistique que défendait Lysianne Lechot Hirt.

¹¹ R. Poynor, "Exposure: Motion Efficiency Study by Frank Gilbreth," *Design Observer*, 4.12.2016 <https://www.designobserver.com/feature/exposure-motion-efficiency-study-by-frank-gilbreth/39272>