



HAL
open science

Plus un geste ! Corps distraits et rythme des images chez Chardin et Chaplin

Hugo Martin

► **To cite this version:**

Hugo Martin. Plus un geste ! Corps distraits et rythme des images chez Chardin et Chaplin. Images du travail, travail des images, 2025, 18. <hal-05064248>

HAL Id: hal-05064248

<https://hal.science/hal-05064248v1>

Submitted on 12 May 2025

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.



Copyright - All rights reserved

Plus un geste !

Corps distraits et rythme des images chez Chardin et Chaplin

Stand still!

Distracted bodies and the rhythm of images in Chardin and Chaplin

Résumé : Que se passe-t-il, dans les gestes du travail, quand celui-ci se suspend ? Et quels autres gestes naissent à cette occasion ? Pour cerner philosophiquement ces questions, nous analysons d'abord la lecture que plusieurs philosophes et écrivains (Blanchot, Agamben, Deleuze) font de la nouvelle d'Herman Melville, *Bartleby ou le scribe* (1853) dans laquelle un copiste new-yorkais refuse, du jour au lendemain, d'effectuer toute tâche supplémentaire, répondant à son patron le fameux « *I would prefer not to* ». Bien que ces interprétations tirent Bartleby du côté de la passivité, de la négativité, du désœuvrement, nous préférons emmener l'analyse du côté du rythme et du rapport au temps que creusent les gestes de suspension du travail, de distraction. Pour ce faire, nous étudions deux corpus d'images, de part et d'autre de la pliure du capitalisme industriel. Le temps domestique et le rythme « naturel » des travailleuses peintes par Chardin, chez qui la distraction peut conduire à la rêverie. Le temps industriel et la cadence machinique des ouvriers des *Temps modernes* de Chaplin, contre quoi s'oppose le corps ambivalent et critique de Charlot. La distraction de l'ouvrier et son rapport déconcertant aux objets et au politique deviennent ainsi une puissance subversive.

Summary: What happen to work gestures when work is suspended? And what other gestures occur on this occasion? To explore these questions philosophically, we begin by analysing how several philosophers and writers (Blanchot, Agamben, Deleuze) have interpreted Herman Melville's short story *Bartleby, the Scrivener* (1853), in which the main character suddenly refuses to do any extra work, replying to his boss with the famous "I would prefer not to". Although these interpretations point to Bartleby's passivity, negativity, and idleness, we prefer to focus our analysis on the rhythm and the relationship with time that are created by the gestures of suspension of work and distraction. To do this, we are studying two bodies of images, on either side of the fold of industrial capitalism. Domestic time and the 'natural' rhythm of the women workers painted by Chardin, for whom distraction can lead to daydreaming. Industrial time and the machinic cadence of the workers in Chaplin's *Modern Times*, countered by the ambivalent, critical body of the Tramp. The distraction of the worker and his disconcerting relationship with objects and politics thus becomes a subversive power.

Mots-clés : distraction, Chardin, Chaplin, corps, temps, travail, horloge

Keywords: distraction, Chardin, Chaplin, body, time, work, clock

Hugo Martin est historien de l'art. Dans la lignée de l'anthropologie des images, ses recherches portent sur la connaissance sensible, les savoirs dont sont porteurs les affects, les formes et les gestes. Ses travaux ont été publiés dans plusieurs revues (*Critique, Nouvelle revue d'esthétique, Carnets du paysage, Cahiers de l'école de Blois, Esprit*). Les analyses de cet article seront prolongées dans un livre sur la puissance, souvent disqualifiée, de la matérialité et des gestes en peinture, en photographie et au cinéma.

Qu'advient-il lorsqu'un travailleur, lorsqu'une travailleuse cesse le travail ? Que survient-il dans les gestes du travail quand celui-ci se suspend ? Quels autres gestes surgissent à cette occasion ? Interrompre ce que l'on appelle une activité professionnelle conduit-il à devenir passif ? Les choses ne sont pas si aisément réversibles, antonymiques, et c'est le nuancier de cet entre-deux qui trame ce texte.

Nous sommes au mitan du XIX^e siècle à Wall Street. Bartleby est engagé comme scribe, copiste dans l'étude d'un notaire, narrateur de la nouvelle d'Herman Melville. Il copie jour et nuit, affamé mais sans gaieté, écrivant silencieusement, d'une manière mécanique et éteinte. Un jour, son patron lui demande une tâche supplémentaire et il répond : « *I would prefer not to.* » Face au stoïcisme de sa phrase, résistance passive et, croit-il, inoffensive, le patron ne se met pas en colère. Il pense au caractère de Bartleby, gentil, respectueux, involontairement excentrique ou extravagant. Mais cette réponse est la première d'une longue série. Face aux refus répétés de Bartleby d'effectuer un nouveau travail supplémentaire ou d'aller chercher un colis à la poste, le narrateur s'interroge sur son employé. Lui, l'homme de loi rationaliste, entouré des papiers de tous ces morts et de tous ces vivants, qui pense ainsi connaître le tout de la vie humaine, tombe sur une énigme.

Bartleby copie maintenant même le dimanche, et quand son patron vient l'y voir, il lui ordonne de ne pas le déranger. Le scribe occupe désormais tout l'esprit de son supérieur, empathique, méfiant. Et si son mutisme était contagieux ? Pourquoi garder cet homme à son service ? Le notaire traverse tous les états, jusqu'à l'exaltation divine : et si Bartleby était une mission de Dieu envoyée pour le mettre à l'épreuve ? Cet homme qui, la journée, ne fait désormais rien que fixer un mur aveugle ressemble, dans son renoncement au travail et au monde, à un saint en prière. Le notaire devient paranoïaque et décide de déménager en quelques heures. Bartleby restant dans les anciens locaux, il pense en être débarrassé. Mais quelques jours plus tard, on vient le chercher, lui disant qu'il est responsable de ce Bartleby dont le comportement, rôdant silencieux dans l'immeuble, inquiète les autres locataires qui menacent de le lyncher. Le copiste est finalement arrêté et emprisonné. Le notaire lui rend visite. Il est endormi et vit sans manger. Quelques semaines plus tard, le notaire apprend sa mort dans les journaux. Lui revient alors une rumeur : avant d'arriver à Wall Street, Bartleby était un ancien employé des lettres au rebut de Washington, réceptionnant ces milliers de courriers retournés parce que leur destinataire était mort. N'a-t-il pas pensé qu'il était lui-même un rebut ?

Depuis les années cinquante, la fortune critique du personnage d'Herman Melville et de sa formule de refus « *I would prefer not to*¹ » est importante. En 1980, Maurice Blanchot tire Bartleby du côté de la passivité : « Le refus, dit-on, est le premier degré de la passivité – mais s'il est délibéré et volontaire, s'il exprime une décision, fût-elle négative, il ne permet pas encore de trancher sur le pouvoir de conscience, restant au mieux un moi qui refuse. » À propos de l'attitude de Bartleby, l'auteur évoque ainsi « une abdication », « une renonciation », un « abandon du moi », un « délaissement de l'identité », un « refus de soi », une « perte d'être » (Blanchot, 2003, 33).

¹ Formule grammaticalement correcte mais difficilement traduisible en français. Qu'on en juge : « Je préférerais ne pas le faire » (Pierre Leyris, 1951), « Je préférerais pas » (Pierre Leyris, 1978, qui montre l'évolution d'un même traducteur), « Je préférerais ne pas » (Maurice Blanchot, 1980), « J'aimerais mieux pas » (Michèle Causse, 1989), « Je préférerais m'abstenir » (Jérôme Vidal, 2004), « Je ne préférerais pas » (Philippe Jaworski, 2010), « J'aimerais autant pas » (Christian Garcin et Thierry Gillyboeuf, 2021).

Le philosophe italien Giorgio Agamben accentuera cette négativité, envisagée comme « privation », puis comme « désœuvrement » et, enfin, comme « décréation » (Didi-Huberman, 2017). Certes, la puissance du geste de Bartleby serait de désœuvrer le pouvoir du notaire en exposant le vide d'un travail répétitif et inépuisable² – il y aura toujours d'autres actes à consigner. Mais ce geste finit par « se désœuvrer [lui-même] comme puissance » (*Ibid.*, 24) dans une solitude qui « par définition, échappe à l'espace public, à la visibilité d'autrui » (*Ibid.*, 26).

Plus nuancée est la postface que donne à la nouvelle le philosophe Gilles Deleuze en 1989, examinant les conséquences politiques de la formule de Bartleby : « Si Bartleby refusait, il pourrait encore être reconnu comme rebelle ou révolté, et avoir encore à ce titre un rôle social. » (1993, 95). On pourrait croire Bartleby malade, voire fou. Mais Deleuze inverse la proposition. Il note que, si « la folie croît » (*Ibid.*, 91), c'est celle des personnages autour de lui, « et notamment celle de l'avoué qui se lance dans d'étranges propositions et des conduites plus étranges encore. » Dans le contexte américain du capitalisme naissant, Bartleby n'est ainsi « pas le malade, mais le médecin d'une Amérique malade » (*Ibid.*, 114). De patient, il devient acteur. Tel serait le troisième terme de sa « ravageuse » formule « *I would prefer not to* », ni affirmative, ni négative, qui « bourgeoise et prolifère » (*Ibid.*, 91) et qui, par là, « creuse une zone d'indiscernabilité, d'indétermination, qui ne cesse de croître entre des activités non-préférées et une activité préférable. » (*Ibid.*, 92).

D'aucuns ont souligné que Bartleby pouvait avoir un modèle en la personne du philosophe Henri David Thoreau, contemporain de Melville, « un homme dont on disait qu'il aimait plus que tout dire non » et qui écrivit, avec *La Résistance au gouvernement civil* (1849) « la première grande théorie de la résistance passive » (Chambrun, Ramonet, 2020, 11). Comme le soulignent les auteurs de la nouvelle traduction du texte, les théories philosophiques sur Bartleby omettent presque toujours le fait que nous ne connaissons son histoire qu'à travers le regard de son patron. Dès lors, « l'impossibilité qu'a le lecteur de comprendre les causes de la révolte de Bartleby procède précisément de cette incapacité qu'a le patron/narrateur à voir, comprendre et rendre compte de la conflictualité sociale. Il ne peut qu'en décrire les effets. Des effets sans cause, une révolte sans raison. » (*Ibid.*, 14).

Plutôt que dans la négativité passive et solitaire, dans le silence épuisé, nous cheminerons dans cette zone entre affirmation et négation, préférant voir en Bartleby, non pas un perdant magnifique, un médecin sacrificiel, mais celui qui, comme l'écrit Kundera d'un de ses personnages, « est à la recherche constante du mouvement qui lui manque » (1998, 12)³. C'est précisément vers le mouvement, le mouvement dans le temps, c'est-à-dire le rythme, que ce texte regarde. La « zone d'indétermination » entre une cadence (que Bartleby rend paradoxalement épuisante et monomane) et une « activité préférable » ouvre, en effet, un temps singulier où le rythme n'est justement plus la mesure ou la scansion du contremaître mais davantage un flux⁴, une distraction où quelque chose résiste et d'où

² Ainsi décrit, le travail de Bartleby ressemble étrangement à celui des ouvriers à la chaîne, qui apparaît, de manière industrielle, peu ou prou à la même époque et sur lequel nous reviendrons longuement. Sa cadence répétitive et infinie insinue, dans le secteur tertiaire, des caractéristiques que les auteurs de la nouvelle traduction de *Bartleby le scribe* aux éditions Libertalia (2020) prolongent, de leur côté, en rapprochant le monde de Bartleby « du monde de la *start up nation*, des travailleurs atomisés, surveillés, ubérisés [...] le monde des *bullshit jobs* » (Chambrun, Ramonet, 2020, 15) théorisé par l'anthropologue David Graeber (2019).

³ « Tant que nous sommes en vie, nous n'en avons jamais fini de désirer, c'est-à-dire de *dire oui à autre chose*, et de vouloir *la faire*, cette "autre chose". » (Didi-Huberman, 2017, 14). Voir aussi Mengué, 2003, 180-184.

⁴ Voir Benveniste, 1966 ; Sauvanet, 1999 ; 2000 ; Michon, 2005 ; 2007.

peut s'échapper une forme. C'est cela qu'il nous faut observer : ce qui s'œuvre « dans le dos de l'activité productive » (Bailly, 2008, 55).

© Hugo Martin



Songeurs, par exemple, aux bousillés, ces pièces fabriquées sur leur temps de pause par les ouvriers verriers qui avaient le droit d'utiliser la matière – le verre en fusion – ou de détourner des objets défectueux aux fins, ensuite, de les vendre ou de les offrir. Pour un baptême, c'était un panier rempli de dragées. Pour un mariage, un pichet, des verres et une bonbonnière. À un conscrit, une canne. Autant d'objets singuliers, utilitaires ou décoratifs, absents du catalogue de l'usine, d'une égale finesse et « qui ouvrent au sein du dispositif homme-machine, autrement dit au cœur même du rapport industriel fondamental, la lucarne d'un autre usage et à travers elle l'espace d'un temps glissé. » (*Ibid.*).

Si nous avons ouvert ce texte avec *Bartleby*, c'est parce que le monde dans lequel il évolue (Wall Street en 1846, quand New-York devient la principale place financière du Nouveau Monde et que commence la financiarisation de l'économie⁵) est à la pliure entre deux époques et, partant, entre deux rapports au rythme : les médiévaux se pliaient au rythme cosmique alors que les modernes se laissent submerger par la tyrannie des rythmes qu'ils se donnent – une modernité difficile à périodiser puisque l'historien Jean-Claude Schmitt (2016) discerne cet éveil entre les années 1800 et 1900.

⁵ « Au cours de cette période [entre 1829, quand Melville quitte New-York à dix ans et 1847 lorsqu'il revient s'y installer], New-York s'est métamorphosée. En quelques années, elle est devenue la plus grande ville des États-Unis d'Amérique, la capitale économique et commerciale du pays, et la principale place financière du Nouveau Monde. [...] Les actes de propriété passent de main en main, les fortunes amassées sont considérables. Ce que l'on n'appelle pas encore la financiarisation de l'économie commence. » (Chambrun, Ramonet, 2020, 7-8).

Nous nous attarderons ici sur deux corpus d'images, de part et d'autre de cette pliure⁶ du capitalisme industriel, pour observer, dans le travail avec ou sans contrôle sur le rythme de la machine, les effets de sa suspension et pour mettre au jour les ressources nées de la distraction. D'un côté, les tableaux de Chardin représentant des femmes au travail ; de l'autre, le film de Charlie Chaplin, *Les Temps modernes*. Qu'advient-il lorsque ces travailleuses, lorsque ces travailleurs sont distraits de leur activité ? Le travail se ralentit, certes, voire s'interrompt – ce en quoi la distraction est communément dépréciée. Mais quel rythme nouveau ce temps faillé invente-t-il ? Quelles puissances – de disjonction, de rêverie, d'individuation, voire de soulèvement – s'y échafaudent ?

1. La distraction rêveuse des travailleuses de Chardin

Le choix de ces quelques tableaux de Chardin pour illustrer l'ère préindustrielle n'est pas anodin. D'autres peintres – notamment hollandais au XVII^e siècle – ont dépeint des figures féminines au travail dans un intérieur domestique. Mais, contrairement à eux, Chardin ne leste pas ses représentations d'un souci pittoresque ou d'une valeur moralisante. Si le mot n'était pas si piégeux, nous dirions qu'elles apparaissent plus réalistes.

Surtout, l'observation des tableaux de figures de Chardin est aujourd'hui largement informée par l'analyse de l'historien de l'art Michael Fried (1990). Dans son livre de 1980, *Absorption and Theatricality*, il entend repérer un changement dans la peinture française des années 1750-1770⁷. Tournant le dos à la théâtralité des fictions galantes de la peinture rococo et soucieux de représentations plus fidèles à la nature, les peintres de cette époque (Greuze, Van Loo, Vien...) auraient souvent mis en scène des personnages absorbés dans leur situation ou dans leur activité, détachant le regard de celui du spectateur – voire lui tournant le dos –, qui s'en trouverait ainsi nié. Dans ce paradigme de l'absorbement, Chardin occupe une place de pionnier puisqu'il aurait peint cet état dès 1733. C'est, en effet, à partir de cette date que l'on voit des hommes, plus ou moins jeunes, absorbés dans leur jeu – de cartes, de toupie, de bulles de savon – ou dans leur activité – de lecture, de dessin. Ce loisir esthète n'est guère ouvert aux femmes, que Chardin représente le plus souvent dans leur labeur domestique. Si nous souhaitons observer les effets de la distraction au travail, c'est donc vers elles qu'il nous faut nous tourner. Ce corpus, jamais mentionné par Michael Fried, est un contrepoint. Ces femmes travailleuses et distraites semblent répondre à ces hommes absorbés. Elles en sont le miroir, dépoli d'avoir été moins regardé⁸.

Dans les années 1730, Chardin peint donc plusieurs tableaux (dont parfois même plusieurs variantes) de femmes au travail – une ouvrière en tapisserie, une femme à la fontaine, une blanchisseuse lavant du linge, une pourvoyeuse déposant ses commissions sur un meuble, une ratisseuse coupant des

⁶ Le terme de « pliure » vise ici à marquer une transition entre deux époques au sein du processus de longue durée qu'est l'industrialisation (Jarrige, 2015).

⁷ Ces années correspondent aux *Salons*, comptes rendus des visites de Diderot au Salon de peinture et de sculpture entre 1759 et 1769, et qui expliquent le sous-titre du livre de Fried : *Painting and Beholder in the Age of Diderot*.

⁸ Sans nullement prétendre à un état exhaustif de la littérature sur Chardin, notons que les historiens de l'art qui, après Diderot, ont écrit sur le peintre ont soit cité en passant l'un de ces tableaux (Elie Faure, Marcelin Pleynet), soit, lorsqu'ils l'ont décrit un peu plus longuement, n'en ont analysé que la touche (Edmond de Goncourt, Jean-Louis Schefer). Le regard distrait de ces femmes interrompant un instant leur travail a cependant été observé par René Demoris (1969) à propos de *La ratisseuse* et de *La pourvoyeuse*. Fried ne le cite qu'une fois à la marge. Voir aussi Aurélia Gaillard, 2009.

navets et une écreuse nettoyant une grande poêle. Presque toutes ont en commun d'être représentées à un moment de distraction, un instant au cours duquel leurs yeux – et leur visage – se relèvent pour se détourner de la tâche manuelle qu'elles sont en train d'accomplir⁹. La pointe relevée du couteau de la ratisseuse accompagne même le mouvement et la visée de son regard. Bertrand Vieillard écrit que ce « regard-ailleurs [...] est d'une lourdeur qui ne dénote aucune possibilité d'élévation d'âme. En un sens donc, toucher et vue restent solidaires dans leur nature, même s'ils sont disjoints dans leurs occupations. A bassesse de l'activité tactile, lourdeur du regard. » (Vieillard, 2010, 72). Pierre Rosenberg, quant à lui, croit voir des « visages [...] sans individualité, sans expression aussi. » (1979, 47).

La Ratisseuse Huile sur toile, 46,2 x 37,5 cm. National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington. Source : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41650.html>



Nous voyons, au contraire, dans cette distraction – au sens chimique d'une dissociation des différents éléments d'un corps – un relèvement du visage et du buste, un éloignement du regard qui ouvre à la récréation et à la rêverie – la blanchisseuse semble même, dans la version du musée de l'Ermitage, esquisser un sourire surpris.

⁹ La *Femme à la fontaine* (1733) fait exception. Quant à *L'ouvrière à la tapisserie* (1733-1734), dont Pierre Rosenberg décrit justement le visage las et indolent, elle ne se détourne certes pas de ses objets de travail mais ses yeux semblent clos, peut-être endormis. Elle peut donc tout autant rêver. Voir Rosenberg, 1979, 228.

La Blanchisseuse

Huile sur toile, 37,5 x 42,7 cm. Musée

de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg. Source :

<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/37522>



Une « brèche “esthétique” », pour le dire avec les mots de Jacques Rancière commentant ces tableaux de Chardin, « par laquelle passera l'écart des corps travailleurs avec le destin que leur fixe l'ordre dominant, celui de rester à leur place et de vivre dans un temps unique. Car c'est cela qui définit l'insupportable d'une condition : non pas tant la matérialité du travail et la souffrance qui pèse sur le corps que le simple fait du temps volé. » (Rancière, n.d).

La Pourvoyeuse

Huile sur toile, 47 x 38 cm. Musée du Louvre,

Paris. © 2010 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda. Source :

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059178>



Une brèche par laquelle passerait l'individuation de ces femmes travailleuses. Certes, comme l'écrivent Alexandra Bidet et Marielle Macé à propos de la pensée de Gilbert Simondon, « l'individuation suppose aussi [...] d'acquiescer [...] à un assujettissement, c'est-à-dire à la reconnaissance d'une altérité réelle, qu'on ne "s'approprie" qu'en tant qu'elle conduit véritablement ailleurs » (2011, 405). Mais un seul mouvement du corps, le relèvement d'un regard – qui précisément conduit ailleurs – suffisent à ouvrir le temps, au double sens de le scinder – entre celui des yeux et celui de la main, désormais moins solidaires – et de l'élargir à d'autres pensées, à d'autres images. De fixe, le regard panote, comme on le dirait d'un œil cinématographique, surpris ou un peu las. Il va chercher ailleurs, plus loin. Il s'écoule désormais d'une nouvelle manière.

L'Écureuse Huile sur toile, 45,4 x 37cm. National Gallery of Art, Corcoran Collection (William A. Clark Collection), Washington. Source : <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.110960.html>



Ce temps est précisément décrit par l'historien Edward P. Thompson dans un article majeur, « Temps, discipline du travail et capitalisme industriel », publié pour la première fois en 1967. Les travailleuses de Chardin, tout comme les paysans ou les artisans indépendants, apparaissent désintéressées du « temps de l'horloge » et « orientées à la tâche », ce qui entraîne, certes, un temps « plus compréhensible, humainement parlant, que le travail mesuré en unités de temps. Le paysan ou l'ouvrier semblent s'acquitter de ce qui est une nécessité objective. » (2004, 37). Mais cette orientation à la tâche conduit à une dilution de la frontière entre le travail et la vie : « Travail et rapports sociaux sont étroitement imbriqués – la journée de travail est plus ou moins longue selon la tâche – et il n'y a guère de conflit entre travailler et "passer le temps de la journée". » Les hommes avaient alors « le contrôle de leur vie professionnelle », continue l'historien, qui « oscillait entre d'intenses périodes de labeur et d'oisiveté » - « ce qui porterait à se demander si ce n'est pas là un rythme de travail "naturel" pour l'homme. » (*Ibid.*, 52-53).

2. Des horloges qu'on fusille

De profonds changements surviennent avec l'émergence du capitalisme industriel. On peut, certes, reprocher à Thompson sa « vision "arcadienne" d'un temps naturel et de la relation entre les occupations laborieuses et la vie quotidienne » (Maillard, 2004, 19). Bien que la rémunération du travail à la tâche et au temps passé coexistaient déjà au Moyen Âge, tout comme certaines tentatives de rationalisation des temps de travail dans plusieurs domaines de production, il n'en demeure pas moins que le contexte économique et la proto-industrialisation du dernier tiers du XVIII^e siècle inaugurent une « ère nouvelle », « une nouvelle donne » (Maitte & Terrier, 2012). La puissance paradigmatique de la thèse de Thompson d'un basculement des rythmes du travail avec le capitalisme industriel reste donc agissante. Un capitalisme industriel que Thompson fait remonter dès 1700 lorsqu'apparaissent « les fiches horaires, la pointeuse, les mouchards et les amendes » (2004, 66). Nourri d'une moralisation protestante du travail et d'une condamnation de l'oisiveté enseignées dès l'école, « institution propre à inculquer les principes de la "gestion du temps" » (*Ibid.*, 68), le capitalisme industriel a, selon Thompson, « bouleversé les formes d'organisation traditionnelle du travail en lui imposant une discipline fondée sur des horaires obligatoires et monotones, des cadences toujours plus régulières, accélérées et synchronisées, mesurées par des horloges et des montres toujours plus précises. » (Maillard, 2004, 7).

S'opère ainsi un nouage entre temps et travail, entre rythme et labeur. En adepte d'une histoire sociale, anthropologique et politique profondément critique, Thompson observe les conséquences sociales du machinisme industriel, par exemple dans le « démantèlement des coutumes, jeux et fêtes populaires » (*Ibid.*, 68). Voilà pourquoi, reprend l'historien François Jarrige, lorsque le mot « machinisme » apparaît en français dans les années 1840, il est d'emblée chargé d'une « signification morale, [...] utilisé pour condamner le système industriel à l'anglaise et les nouveaux rapports sociaux qu'il véhicule. » (Jarrige, 2016, 43).

Nombreux sont ainsi les auteurs, tels Marx ou Lukács, à critiquer le capitalisme sous l'angle des rythmes nouveaux qu'il impose au travail et des formes de vie qu'ainsi il façonne. Le « temps hétérogène, discontinu et qualitatif de l'activité concrète, c'est-à-dire un temps qui est teinté des qualités de cette activité et qui obéit aux rythmes biologiques (qui imposent des temps de repos et de détente, mais également des baisses de régime) et psychologiques (qui dépendent par exemple de la motivation du travailleur) » (Méjat, 2019, §12), le temps, en somme, hétérochronique et varié est progressivement arrasé par le capitalisme, qui vise à « imposer un consensus qui remette tous les rythmes au même pas » (Stiegler, 2019, 91).

Il est ainsi étonnant de lire Hannah Arendt faire l'éloge du travail répétitif qui favoriserait la distraction. Dans une longue note de bas de page de sa *Condition de l'homme moderne*, elle contredit la théorie de l'économiste allemand Karl Bücher qui, dans son ouvrage *Arbeit und Rythmus (Travail et Rythme)* de 1897, postule que la danse, la poésie et la musique se seraient développées à partir de la rythmique naturelle des chants des travailleurs.

« La civilisation aurait subtilisé à l'homme sa propension naturelle au travail en détruisant l'élément rythmique qui était à l'origine même de toute activité. Travaillant forcé et à contre-rythme, l'homme moderne serait en quelque sorte à la recherche d'un chant ou d'un accompagnement perdus, qu'il retrouverait toutefois et justement en chantant. » (Bailly, 2008, 55).

Arendt répond que « toutes ces théories semblent très contestables du fait que les ouvriers expliquent eux-mêmes de façon toute différente leur préférence pour le travail répétitif. Ils le préfèrent parce qu'il est mécanique et n'exige pas d'attention, de sorte qu'en l'exécutant, ils peuvent penser à autre chose. » (Arendt, 2018, 256), c'est-à-dire être distraits. C'est oublier que la distraction, regarder ailleurs ou penser à autre chose, peut survenir, nous l'avons vu chez Chardin, au cœur même d'un travail non mécanique et qu'elle est moins le fait de la répétition en tant que telle que de la maîtrise par le travailleur du rythme de son labeur.

Arendt n'est pas la seule à faire l'éloge du travail à la chaîne pour sa capacité de rêverie. Reconnaisant au travail machinique des « avantages techniques incontestables » – en termes d'ordre, de fluence, de sûreté et de rapidité – qu'il serait facile d'humaniser (Rot, Vatin, 2004), Georges Friedmann écrit de l'étude menée par Agostino Gemelli et Arcangelo Galli en 1930 que, pour une majorité d'ouvriers, « le travail à rythme obligatoire et collectif est plus agréable que le travail à rythme libre et individuel, [...] qu'il est plus agréable d'être dispensé d'une certaine "attention", de disposer de la liberté de rêver. » (*Ibid.*, 29)

Plus près de nous, Richard Sennett valorise la routine – artisanale bien plus qu'ouvrière –, « faire et refaire une chose », comme une « pratique stimulante », nullement statique mais vectrice d'amélioration et de « gratification émotionnelle ». Ajoutant – le terme qu'il souligne nous intéresse pour la suite : « Il n'y a rien d'étrange dans cette expérience [de la répétition]. Nous la connaissons tous ; c'est le *rythme*. Le rythme inscrit dans les contractions du cœur, et que l'artisan qualifié a étendu à la main et à l'œil. » (2010, 239).

Marc Breviglieri, quant à lui, discerne « le bien propre à la routine : l'aisance » en tant qu' « habileté technique en contexte, une forme de connaissance pratique manifestant bien une intervention active de l'acteur » à même de lui rendre habitable son espace de travail (2004, 18-19)¹⁰.

Ces analyses vont cependant à l'encontre de toutes les plaintes contre le machinisme – plaintes « diverses, souvent invisibles, dont les violences ne constituent que l'aspect le plus spectaculaire » (Jarrige, 2016, 63) – qui sont toujours sous-tendues par la défense de certains rythmes, c'est-à-dire de certaines formes de vie.

« Lorsqu'ils brisent une machine – ou lorsqu'ils pétitionnent, manifestent, abandonnent l'atelier – les ouvriers ne s'opposent pas au "progrès technique" en soi, ils critiquent une nouveauté qu'ils jugent dangereuse pour leur salaire, leurs conditions de travail, leur mode de vie, leur liberté ou leur dignité. » (*Ibid.*, 68).

Rien d'étonnant, dès lors, à ce que l'hostilité des ouvriers vis-à-vis des machines (Chevassus-au-Louis, 2006 ; Jarrige, 2009), dès les premiers temps du capitalisme industriel, se soit également concentrée sur les horloges. Dans la quinzième de ses *Thèses sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin raconte, lors de la Révolution de Juillet de 1830, qu'« au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs

¹⁰ En faisant de la « multi-activité » un phénomène qui dépasse le seul monde du travail, l'anthropologie d'Albert Piette a ouvert une voie intéressante pour dépasser l'opposition de regards sociologiques sur la routine – entre critique et valorisation. Selon lui, « chaque acte [...] est ainsi inséré à la fois dans l'action, l'engagement, l'émotion, la réflexion, la concentration, la fatigue, la surcharge et en même temps une confiance, une habitude, une routine, une fluidité, un détachement ». Comme si l'alternance de labeur et d'oisiveté définissant chez Thompson le « rythme de travail naturel de l'homme » se voyait précipité en un seul moment. La routine, la répétition est ici un appui permettant de se (re)poser, c'est-à-dire notamment de « se laisser distraire légèrement ». (Piette, 2017, 11).

endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges. » (Benjamin, 2000, 440). De même, durant la Commune, « on a tiré à coups de fusil sur l'horloge de l'hôtel de ville de Paris, non pas tant pour arrêter le temps que pour briser la machine à mesurer le temps. » (Bihr, 2007, 15). Dans son commentaire du texte de Benjamin, Michael Löwy note que « c'est le temps historique de la révolution qui s'attaque au temps mécanique de la pendule. La révolution c'est la tentative d'arrêter le temps vide grâce à l'irruption du temps qualitatif » (2014, 116-117). L'horloge est un objet ambivalent – instrument du pouvoir des patrons qui le falsifient parfois pour faire travailler davantage les ouvriers mais aussi moyen, pour ces derniers, avec leur propre horloge, de contre-contrôler le temps de labeur imposé.

Ainsi, « après une grève, les ouvriers se refusèrent à reprendre le travail tant que l'on n'aurait pas acheté une horloge [...]. Mais d'un autre côté, parce qu'elle est l'instrument et le symbole de la tyrannie des formes de travail industrielles, l'horloge est parfois physiquement attaquée par les ouvriers. » (Dorhn-van-Rossum, 1997, 331).

Et Michael Löwy de convoquer, dans un autre contexte géographique, un exemple plus récent. En 2000, protestant contre les célébrations gouvernementales du 500^e anniversaire de la « découverte » du Brésil par les navigateurs portugais, un collectif d'indigènes a tiré ses flèches contre les horloges qui marquaient le compte à rebours de la cérémonie.

3. Le corps critique de Charlot, au-delà du politique

Regard ailleurs, dispense de l'attention, liberté de rêver. Il semble que la distraction se dégrade en d'infinies nuances d'intensité variable. Au sein du concept plus général de *dispersion*, Caroline Datchary réserve celui de *distraction* à ses exemples les plus extrêmes – lorsque le travailleur se distrait, qu'il est « littéralement "tiré" de son activité en cours par un autre engagement ». (2004, 180). La voix passive – être distrait – se retourne alors – se distraire – en cette voix que la grammaire nomme justement *moyenne*, qui fait écho aux mots de Deleuze à propos de la formule de Bartleby en creusant, ici, « une zone d'indiscernabilité, d'indétermination » entre le passif et l'actif. Catherine Rémy définit la distraction comme un phénomène de « latéralisation », indiquant que « l'action est toujours propice à la *création* et à la dérivation par rapport à une définition préalable de ce qui doit avoir lieu » (2007, 94). Nous soulignons le mot *création* pour le caractère fécond de la distraction qu'il décrit : cette puissance que nous tentons de déceler dans ce texte. Le même vocabulaire est repris par la philosophe Barbara Stiegler qui voit dans le temps hétérochronique et varié la « source d'une évolution divergente et créatrice » (2019, 91).

Les travailleuses de Chardin sont d'un temps agricole, artisanal, domestique, d'avant le capitalisme industriel, où la distraction passagère n'entame pas directement la qualité de leur travail – puisqu'elles ne retardent qu'elles-mêmes. Un changement s'opère-t-il avec le travail industriel ? Regardons à nouveaux frais le film de Charlie Chaplin *Les Temps modernes*, sorti en 1936. La référence peut sembler évidente – et même déformante, puisque « des historiens comme J.-P. Daviet rappellent qu'au plus fort de la rationalisation industrielle, le travail à la chaîne taylorien, au sens strict, ne représente jamais plus de 5 % des ouvriers en général » (Vatin, 1999, 104) et que, dans une acception plus large, il « pourrait concerner de nos jours 14 % des salariés » (Lorenz, Valeyre, 2005, 96). Alexandra Bidet note que la force de cette image mécaniste devenue anachronique – mais l'est-elle vraiment si le labeur

d'un travailleur sur sept s'y retrouve ? – entrave le renouvellement de la critique du travail (Bidet, 2016) et rend difficile la survenue d'autres mots pour décrire des activités non plus définies par la production d'objets mais par une relation ou une communication (Bidet, Schoeni, 2011). Sa recension des nombreux usages du film de Chaplin pour illustrer des couvertures de livres, de revues ou de colloques sur le travail contemporain insiste paradoxalement sur sa double valeur de mythe – de mythologie, dirait Barthes – et d'image persistante qui aujourd'hui encore, de ce fait, nous regarde.

Revoir ce film ne permettra sans doute pas de desserrer l'étau de son mythe, de désenfler la valeur univoque du souvenir collectif qu'il charrie – celui de la figuration et de la critique du travail à la chaîne. Le film de Chaplin est cependant intéressant pour notre propos parce qu'il est un cas extrême, donc heuristique. Si la distraction se définit comme le ralentissement ou l'interruption d'une activité principale, alors la chaîne de montage en reste l'exemple paradigmatique pour en observer les effets en cascade. Surtout, les causes de la distraction de Charlot étant les plus minimes et involontaires, elles permettent d'en saisir la puissance à leur premier degré, infime mais décisif. Catherine Rémy observe, dans la distraction, « une multitude d'attitudes, de détails comportementaux ne renvoyant pas à ce qui est normativement attendu » (2003, 2). C'est précisément cette attention aux attitudes, aux comportements, c'est-à-dire au corps, dans son écart à la norme, qu'incarne Charlot.

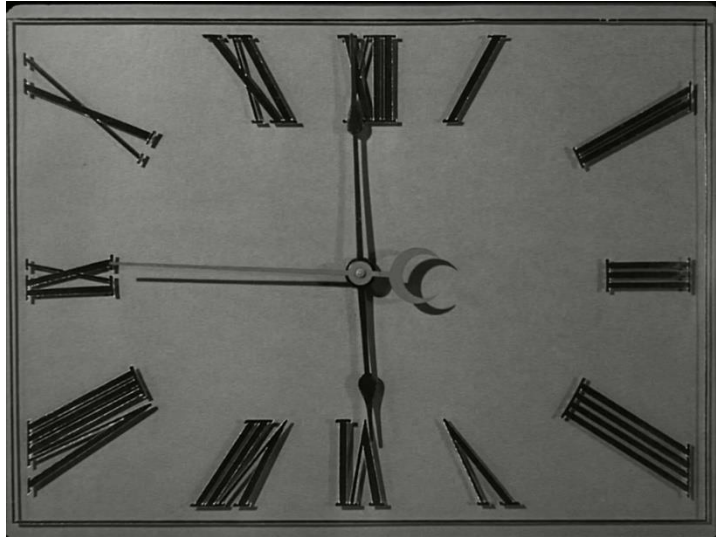
Mais alors, comment ce film représente-t-il le travail dans son aspect sensible – son rapport au temps et au corps ? Si la peinture a préféré, aux gestes du travail, la représentation de types sociaux (Rolland-Villemot, Krebs, 2005), le cinéma, tout à la fois art et industrie, semble entretenir avec le travail un rapport plus « consubstantiel » (Jeantet, 2012, 10). Dans son célèbre essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin compare ainsi les deux médiums :

« [La toile sur laquelle se trouve le tableau] invite le spectateur à la contemplation ; devant elle, il peut s'abandonner à ses associations d'idées. Rien de tel devant les prises de vues du film. À peine son œil les a-t-il saisies qu'elles se sont déjà métamorphosées. Impossible de les fixer. » (Benjamin, 2000, 309).

C'est ainsi que le philosophe décrit le « caractère tactile » du cinéma qui « assaille le spectateur par à-coups ». Avec cette « perception sous forme de choc » (*Ibid.*, 361), Benjamin tisse une correspondance entre le spectateur de cinéma et l'ouvrier à la chaîne : « Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production, est à la base même du mode de réception conditionné par le cinéma. » Attentif aux qualités sensorielles du cinéma (tactiles, visuelles et auditives), celui-ci « serait, par le contact mimétique qu'il établit avec la réalité matérielle et anthropologique du monde moderne, [capable] de rendre possible la perception par les humains de leur propre aliénation. » (Peyrière, 2012, 80)¹¹. Peu importe, dès lors, que le cinéma filme ou non les gestes du travail – ce que, de manière générale, il fait peu (Jeantet, Savignac, 2012, 42-47) – son efficace résiderait dans son mécanisme, dans son esthétique même.

¹¹ Pour une vision plus nuancée, moins passive du travail du spectateur, qui s'apparenterait même au travail du rêve, voir Faroult, 2012.

Les Temps modernes



La touche de Chardin appelle un long temps d'observation pour y déceler les formes qui en émergent. Un temps hétérogène, fluide et silencieux qui laisse une place au vide et à l'intervalle. Toute autre est l'esthétique du film de Chaplin, construit sur le bruit et la saccade, qui s'ouvre d'ailleurs sur le cadran d'une horloge. Après la première scène en usine, un intertitre évoque le temps : « *and time marches on into the late afternoon* ». Si la traduction ne fait guère de mystère – « et le temps s'écoule jusqu'à la fin de l'après-midi » – on ne peut s'empêcher de noter que le verbe *march* renferme également en lui des échos militaires (défiler militairement) et révoltés (*march* signifiant aussi une manifestation et *march on* l'action de marcher sur un lieu). Comme si Chaplin avait condensé dans un seul verbe toutes les acceptions du temps que son film résume : le temps qui passe, celui qui met au pas et celui qui soulève.

La cadence machinique qui transforme l'ouvrier en automate¹² est l'argument le plus évident du film. Le rythme du travail est si incorporé que le geste de l'ouvrier de visser des boulons continue même lorsqu'il s'éloigne de la chaîne. Cette fusion de l'homme et de la machine est flagrante lors de la scène où un commercial essaye sur l'ouvrier interprété par Chaplin sa nouvelle machine lui permettant de manger sans cesser le travail.

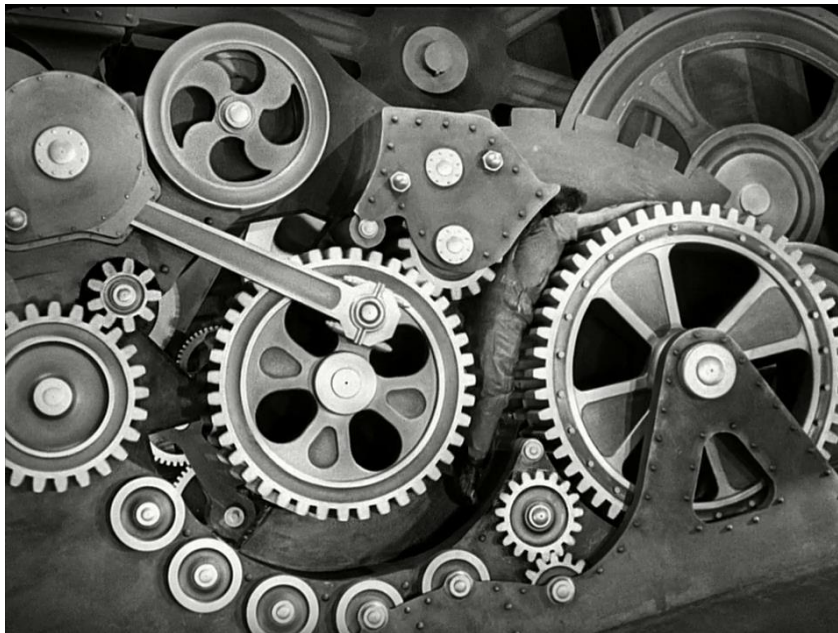
¹² Le mot est présent dans les écrits ouvriers rapportés par Jacques Rancière lors de l'Exposition Universelle de 1867 : « Ceux qui ont vu cette activité dévorante qui règne dans les ateliers spécialistes, où l'ouvrier n'est plus qu'un automate fonctionnant dix, onze et douze heures par jour... ». Les fondeurs de cuivre ont même inventé l'expression de « machines vivantes ». (Rancière, 1975, 9). Visitant le Musée d'art et d'industrie de Saint-Etienne, nous fûmes surpris d'y découvrir une perceuse à colonne de la fin du XVIII^e siècle surnommée « perceuse à conscience ». Utilisée pour répéter plusieurs fois à l'identique un usinage (un trou en l'occurrence), elle était ainsi surnommée car elle donnait l'impression d'être dotée d'une conscience lui permettant de mémoriser la tâche à effectuer. Nous remercions Éric Perrin pour ces explications.

Temps modernes



Les gestes du commercial précédent, en les mimant, ceux de la machine ; le bras humain devance le bras mécanique. La machine tient fermement l'ouvrier sous contrainte physique, son buste est bloqué et sa tête enserrée. Le dérèglement de l'appareil devient métonymie, pour tout le travail à l'usine, de l'imposition à l'homme d'un rythme contre-nature – trop rapide et délivrant trop d'aliments en une bouchée. De telle sorte que la machine finit par empêcher l'ouvrier de parler. Rien ne sort de sa bouche. Ce qui, en revanche, y entre, ce sont deux boulons que le commercial pose par erreur sur une assiette. Non seulement l'ouvrier incorpore les gestes et le rythme de l'appareil mais également ses composants. Une première incorporation qui en dessine une seconde : dans une scène ultérieure, glissant sur la chaîne entre les roues crantées de la machine, il en fera alors totalement partie. L'imposition d'un seul rythme et l'écrasement du temps par la machine seront ensuite littéralement mis en scène lorsque celle-ci aplatira, en la pressant, la montre à gousset du mécanicien.

Temps modernes



Tout comme Karl Bücher voyait dans le chant des travailleurs la naissance de la danse et de la poésie, le psychanalyste hongrois Nicolas Abraham confère aussi au chant lors du travail une puissance de distraction. Dans un texte publié en 1952, il se saisit justement de l'exemple de Charlot dans *Les Temps*

modernes – qui, paradoxalement, ne chante pas lorsqu’il travaille à la chaîne – pour rappeler la distinction entre le rythme-cadence et le rythme-flux :

« L’ouvrier travaillant à la chaîne, tel que nous l’a dépeint Charlot dans son film célèbre, apparaît en effet comme ensorcelé par la machine. Son effort d’adhérer à l’objet fait de lui un étranger à lui-même, un “aliéné”. Mais c’est précisément parce qu’il n’a pas de la périodicité une expérience rythmique. Or, il existe une condition qui permet parfois à l’ouvrier mécanisé de surmonter cette “aliénation” et de s’affirmer face à la machine : c’est lorsqu’il chante en travaillant. Transporté dans l’imaginaire il fera de ses gestes le rite incantatoire de sa puissance démiurgique. » (Abraham, 1985, 83).

Les gestes de distraction de l’ouvrier ont bien plus d’incidence que ceux des travailleuses de Chardin. Lorsque Charlot se gratte l’aisselle, se justifie auprès du contremaître, est dérangé par une mouche qu’un collègue plus ou moins obligeant finit par écraser sur son nez ou qu’il éternue, c’est toute la chaîne de travail qu’il abandonne un instant, pénalisant ses camarades qui doivent accélérer d’autant la cadence pour rattraper le retard. Cette différence dans les effets que produit la distraction distingue les deux époques analysées dans ce texte – avant et pendant le capitalisme industriel – mais aussi, plus généralement, le travail avec ou sans contrôle sur le rythme de la machine.

Si *Les Temps modernes* est « sans doute la plus célèbre icône antitechnicienne du XX^e siècle » (Jarrige, 2016, 213), ces gestes de distraction induisent-ils pour autant chez l’ouvrier un comportement révolté, voire révolutionnaire ? « L’ambiguïté politique » (Barthes, 2001, 38) du personnage appelle une réponse nuancée. Certes, le film laisse entrevoir une dénonciation des violences policières¹³ (le père chômeur de la gamine a été tué lors d’une manifestation), des accidents du travail (le veilleur de nuit s’est cassé la jambe) et des conditions de vie des chômeurs, contraints de voler dans les grands magasins. Pourtant, l’ouvrier est un héros aussi paradoxal que Bartleby, qui dénonce son collègue, prend son temps pour en relayer un autre, trahit ses codétenus faisant prisonniers leurs gardiens – action qui lui vaudra d’être gracié –, resquille pour être le dernier embauché avant la fermeture des grilles de l’usine, abandonne son collègue mécanicien coincé dans les rouages de la machinerie pour ne pas manquer sa pause déjeuner. Il y revient pourtant et le nourrit bien différemment de l’appareil automatique du début du film, ne lui donnant ni trop, ni trop vite à manger et lui essuyant délicatement la bouche. De même, autre geste clivé, lorsqu’il retourne à l’usine poursuivi par un policier, il n’oublie certes pas de pointer mais jette ensuite sa carte en l’air.

¹³ Le « Plus un geste ! » du titre, rapporté à la suspension du travail, prend ici une coloration coercitive.

Temps modernes



Certes, il ramasse un drapeau rouge à terre et, l'agitant en tous sens, se retrouve à la tête d'une manifestation d'ouvriers appelant à l'unité et à la liberté. Quelques instants plus tard, il jette un pavé sur un policier. Mais ces deux derniers gestes sont le fruit du hasard. Roland Barthes écrit de Charlot qu'il est « encore incapable d'accéder à la connaissance des causes politiques et à l'exigence d'une stratégie collective. » (2001, 38). Peu suspect de céder au romantisme de la résistance, Barthes souligne que « l'homme-Charlot se situe toujours au-dessous de la prise de conscience politique ». Cela se discute.

Temps modernes



Il est en effet possible d'interpréter même les plus infimes gestes de Charlot comme relevant de ce que l'anthropologue James Scott a qualifié d'infra-politique (2009), « un ensemble de pratiques subtiles qui permettent aux subalternes de critiquer le pouvoir ou de conserver des formes de liberté et d'autonomie de manière cachée, malgré l'existence et la persistance du rapport de domination. » (Ciavolella, Wittersheim, 2016, 158). Cette notion vise précisément à contrer un discours comme celui de Barthes qui pointe un manque de conscience de certains subalternes (en l'occurrence, ici, le pauvre,

par opposition au prolétaire) et leur dénie « toute forme d'agir qui n'emprunte pas la forme explicite d'une revendication ou d'une rébellion, mais dont la valeur demeure essentiellement politique. »

Mais certains anthropologues (Marshall Sahlins, Sherry Ortner) critiquent cette théorie, lui reprochant d'interpréter – et donc de surinterpréter – tout acte ou discours comme une manifestation politique, même déguisée. Cette critique nous semble rejoindre l'anthropologie d'Albert Piette qui voit dans « l'attention distraite » un trait « plus caractéristique de notre présence au monde que l'action ou l'usage des signes » (Bidet, 2010, 435). Son attention au « mode mineur » de cette présence, faite de « détails non directement pertinents pour le déroulement » de l'action, de « distraction permanente », de « flou cognitif » déjoue les approches sociologiques qui « privilégient les moments de concentration, d'attention, de vigilance, associés à des raisons d'agir, des épreuves, une production de sens, etc. ». Chacun de nos gestes n'est pas – de loin pas – saturé de sens.

Ainsi les seules paroles de Charlot, au moment de chanter, ne signifient rien et ne sont compréhensibles que par le mime qui les accompagne. Qu'est-ce qui, dès lors, résiste en lui ? Son corps, « l'alphabet du mouvement, la poésie du geste » (Lapierre, 1946, 226) comme l'écrit Chaplin. Ce corps distrait qui semble ne jamais totalement adhérer au monde – au sens propre, puisqu'il glisse et tombe, comme au sens figuré, jamais totalement dominé, ni inconscient. Ce corps, dont le rythme, la manière de fluer dans la marche ou la danse, surprend les rythmes sociaux de l'usine, de la prison et de la société en général, devient ainsi une « force esthétique » (Barthes, 2001, 39) et un instrument critique. On peut y voir un pied de nez à l'égard du cinéma parlant que Chaplin critiqua vertement¹⁴ – « Maintenant, le geste commence où la parole finit. », écrivait-il (Lapierre, 1946, 226).

La subversion de Charlot tient à ce que sa distraction est une puissance. S'il déroute le politique (patron et policiers), c'est parce qu'il s'en joue : il n'y répond pas sur le même plan, ni du même ton. Charlot ne s'y entend guère en matière de manifestation et, surpris d'être libéré de prison, ne demande qu'à y retourner. Lorsqu'il appuie sur tous les boutons de la machinerie de l'usine et la détraque, recouvre-t-il « à peu près l'ouvrier de la Restauration, le manœuvre révolté contre la machine », comme l'écrit Roland Barthes (2001, 39) ? Mais alors, pourquoi ses collègues le chassent-ils aussitôt de l'usine pour le remettre aux mains de la police ? Ou bien joue-t-il – le jeu devenant ici le puissant révélateur critique d'une société ? Ailleurs, il agit peut-être par intérêt, par amour ou, lorsqu'il résiste à son codétenu plus fort que lui, pour conforter sa propre estime.

André Bazin décrivait justement les « démêlés » et les malentendus de Charlot avec les objets, dont il use de manière gauche ou qui semblent se refuser à lui.

« Contre leur hostilité, Charlot usait d'ailleurs d'une ruse toute spirituelle, il leur trouvait un autre emploi que celui auquel ils étaient destinés. Pour déconcerter et par là décontenancer la méchanceté des choses, il feignait de les prendre pour d'autres. [...] Le film [*Les Temps modernes*] tout entier doit être plutôt considéré comme une transposition de ce conflit de l'homme avec les choses qu'il a créées, porté, par la machine, à l'échelle de l'Histoire et de la Société. Ce qui n'était que le moteur de gags particuliers devient ici le thème général et moral du film tout entier. » (Bazin, 2000, 30).

¹⁴ « Le film parlant, écrivait Chaplin, s'attaque aux traditions de la pantomime que nous avons essayé d'établir avec tant de peine à l'écran, et sur quoi l'art cinématographique doit être jugé. Le film parlant détruit toute la technique que nous avons acquise. » (Lapierre, 1946, 226).

Voilà pourquoi, insistant sur le corps de Charlot dans son opposition à la société et à ses machines, Bazin conclut que le film « ne se situe pas sur le plan contingent de la politique ou de la sociologie, mais uniquement de la morale et toujours par le style » (2000, 28). Un style qui, inévitablement, se fait corps. Comme l'écrivait Deleuze à propos de la formule de Bartleby, le corps rusé de Charlot, qui bondie ou se plie pour se dérober à qui veut le saisir, « bourgeoise et prolifère » et se révèle ravageur. Ni affirmatif, ni négatif, il fraye lui aussi une voie moyenne, « une zone d'indiscernabilité, d'indétermination ».

Vers quoi conduit cette troisième voie ? Parce que Charlot, qui semble « dans le mouvement par lequel il refuse de s'enfermer dans une identité [ouvrier, militant, pauvre, prolétaire...], d'être ramené à un individu constitué, [...] *se met en question lui-même* », comme l'écrivent Alexandra Bidet et Marielle Macé (2011, 402) à partir de la pensée de Gilbert Simondon, la puissance de sa distraction lui ouvrirait peut-être le chemin, minime mais décisif, de son individuation. Celle-ci est, en effet, « la coproduction d'un individu et de son milieu » (*Ibid.*, 403) et naît plus particulièrement dans des situations de « déphasage », d'« incompatibilité », de « désorientation » (*Ibid.*, 404) – celles-là même que nous n'avons cessé d'observer chez Charlot vis-à-vis de la chaîne, des objets ou du politique¹⁵. À cet instant, « la moindre survenue d'une singularité peut déclencher une "prise de forme" », continuent les deux autrices, soulignant, après Barthes et Rancière, la part esthétique de cette puissance. Élaborant « une rythmicité à soi » (Bidet, 2014), le corps de Charlot nous rappelle « au pouvoir émancipant du dissonant » (Bidet, Macé, 2011, 407).

Temps modernes



Après le générique, le montage des deux premiers plans du film fait se correspondre, sur une musique aux cordes saccadées, la ruée d'un troupeau de moutons et une bouche de métro charriant un flot

¹⁵ Pierre Bourdieu notait que c'est souvent dans les « décalages », les « déconcertements », les « instants d'hésitation », qui se font aussi parfois « discordances et ratés » (1997, 189), que se remarque l'habitus des individus.

d'ouvriers dont les chapeaux cachent le visage. Dès cette première image, Chaplin a glissé un indice. Nous étions prévenus de la dissonance à venir – et qu'un regard distrait laisserait échapper : traversant de haut en bas le centre de l'image, au milieu des formes blanches, l'un des moutons est noir.

Du regard relevé des travailleuses de Chardin aux mains de Charlot qui ne boulonnent plus, c'est à une observation des corps – au-delà du seul langage – que nous nous sommes livrés. Dans cette disjonction soudaine, tant physique que cognitive, des yeux et de la main s'opère un geste de distraction souvent disqualifié pour son caractère versatile, instable, inconstant, inattentif, négligent, déséquilibré. Nous avons, au contraire, voulu montrer en quoi cet événement mineur, par la dissonance qu'il opère d'avec le rythme du travail normativement attendu, ouvre une faille dans laquelle il est permis d'apercevoir « l'échappée libératrice » (Leroi-Gourhan, 1965, 208), une « liberté interstitielle » (Levi, 1989, 1333). Le choix de corpus de part et d'autre du capitalisme industriel visait à éprouver l'hypothèse de la distraction comme puissance dans deux contextes de travail radicalement différents. Les rapprochements entre ces regards de femmes et le corps physiquement et socialement dissonant de Charlot n'arasent nullement la pliure de l'industrialisation du travail. Disons plutôt qu'ils séquentent les degrés de la distraction – du regard à la révolte – et aiguisent les enjeux vis-à-vis des rapports, aujourd'hui démultipliés, entre temps et travail, entre rythme et labeur.

Hugo Martin

BIBLIOGRAPHIE

- Abraham N. (1985), *Rythmes de l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion.
- Arendt H. (2018 [1958]), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Le Livre de poche.
- Bailly J-C. (2008) « L'autre de l'*homo faber* ou les enfants de Bartleby », *Vacarme*, n°43, p. 52-55.
- Barthes R. (2001 [1957]) *Mythologies*, Paris, Le Seuil.
- Bazin A. (2000) *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Benjamin W. (2000 [1942]) *Œuvres III*, Paris, Folio essais.
- Benveniste E. (1966 [1951]) « La notion de "rythme" dans son expression linguistique », repris dans *Problèmes de linguistique générale, t. I, 1939-1964*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », p. 327-335.
- Bidet A. (2016) « Pourquoi dépasser l'image mécaniste du Charlot des *Temps modernes* ? K. Burke, le travail et le pouvoir des images », *Images du travail, travail des images* [En ligne], n°1. URL : <https://doi.org/10.4000/itti.1366>
- Bidet A. (2014) « Les temporalités de l'activité : rythmicités et styles de vie au travail ». *Temps de travail et travail du temps*, édité par Monchatre S. et Woehl B., Éditions de la Sorbonne, p. 71-81. URL : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.56973>.
- Bidet A. (2010) « Anthropologie de la présence et de l'attention chez Albert Piette », *Sociologie du travail*, Vol. 52 - n° 3, p. 435-438.
- Bidet A., Macé M. (2011) « S'individuer, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, n°38, p. 397-412.
- Bidet A., Schoeni D., (2011) « Décrire les présences au travail, analyser la structuration de la vie sociale ». *ethnographiques.org*, n°23. URL : <https://www.ethnographiques.org/2011/Bidet-Schoeni>
- Bihl A. (2007) « Capitalisme et rapport au temps. Essai sur la chronophobie du capital », *Temps social, temps vécu. Actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Le temps »*, Besançon, 2004, Paris, Éditions du CTHS, p. 11-20.
- Blanchot M. (2003 [1980]) *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.
- Bourdieu P. (1997) *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.
- Breviglieri M. (2004), « Habiter l'espace de travail. Perspectives sur la routine », *Histoire et société. Revue Européenne d'Histoire Sociale*, n°9, p. 18-29.
- Chambrun de N. & Ramonet T. (2020) préface à Melville H. *Bartleby, le scribe. Une histoire de Wall Street*, Montreuil, Libertalia.
- Chevassus-au-Louis N. (2006) *Les Briseurs de machines. De Ned Ludd à José Bové*, Paris, Le Seuil.
- Ciavolella R. & Wittersheim E. (2016) *Introduction à l'anthropologie politique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.
- Datchary C. (2004) « Prendre au sérieux la question de la dispersion au travail. Le cas d'une agence de création d'événements », *Réseaux*, n°125, p. 177-192.

- Demoris R. (1969) « La Nature morte chez Chardin », *Revue d'Esthétique*, n°4, p. 363-385.
- Deleuze G. (1993) *Critique et clinique*, Paris, Minuit.
- Didi-Huberman G. (2017) « "Puissance de ne pas", ou la politique du désœuvrement », *Critique*, n°836-837, p. 14-30.
- Dorhn-van-Rossum G. (1997 [1992]) *L'histoire de l'heure. L'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Faroult D. (2012) « Mettre le spectateur au travail ? La programmation d'un travail du spectateur par l'avant-garde cinématographique militante issue de Mai-68 », *Travailler*, n°27, p. 87-102.
- Fried M. (1990 [1980]) *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard.
- Gaillard A. (2009) « Caractères humbles et petits genres : les femmes laborieuses dans le conte et la peinture de genre, de Perrault à Chardin », *Watteau au confluent des arts*, Valenciennes, P.U. de Valenciennes, p. 391-401.
- Graeber D. (2019 [2018]) *Bullshit Jobs*, Paris, Les liens qui libèrent.
- Jarrige F. (2016 [2014]) *Technocritiques : du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte.
- Jarrige F. (2015) « Révolutions industrielles : histoire d'un mythe », *Revue Projet*, n°349, p. 14-21.
- Jarrige F. (2009) *Au temps des "tueuses de bras". Les bris de machines à l'aube de l'ère industrielle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Jeantet A. (2012) « Cinéma et travail », *Travailler*, n°27, p. 9-16.
- Jeantet A. & Savignac E. (2012) « Représentations du monde professionnel et du rapport subjectif au travail dans les films de fiction français contemporains », *Travailler*, n°27, p. 37-63.
- Kundera M. (1998) *La lenteur*, Paris, Folio Gallimard.
- Lapierre M. (1946) *Anthologie du cinéma. Rétrospective par le texte de l'art muet qui devient parlant*, Paris, La Nouvelle édition.
- Leroi-Gourhan A. (1965) *Le geste et la parole II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel.
- Levi G. (1989) « Les usages de la biographie », *Annales. Économie, sociétés, civilisations*, 44^{ème} année, n° 6, p. 1325-1336.
- Lorenz E., Valeyre A., (2005), « Les formes d'organisation du travail dans les pays de l'Union européenne », *Travail et emploi*, n° 102, p. 91-105
- Löwy M. (2014 [2001]) *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat.
- Maillard A. (2004) Préface à Thompson E.P. *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, La Fabrique.
- Maitte C. & Terrier D. (2012) « Conflits et résistances autour du temps de travail avant l'industrialisation (XVI^e – mi XIX^e siècle) », *Temporalités* [En ligne], 16-2012, mis en ligne le 13 décembre 2012, consulté le 19 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/2203>

- Méjat G. (2019) « Marx et le temps des machines », *Philosophique* [En ligne], 22-2019, mis en ligne le 22 juin 2021, consulté le 19 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/philosophique/1243>
- Mengué P. (2003) *Deleuze et la question de la démocratie*, Paris, L'Harmattan.
- Michon P. (2007) *Les Rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- Michon P. (2005) *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF.
- Peyrière M. (2012) « Filmer le travail, filmer contre le cinéma ? », *Travailler*, n°27, p. 65-85.
- Piette A. (2017) « La multi-activité, un phénomène anthropologique », dans Bidet A., Datchary C., Gaglio G. (dir.), *Quand travailler, c'est s'organiser*, Paris, Presses des Mines, p. 9-12.
- Rancière J. (n.d) *La Distraite*, Musée du Jeu de Paume [En ligne], consulté le 19 février 2024. URL : <https://jeudepaume.org/palm/jacques-ranciere-la-distraite/>
- Rancière J. (1975) « En allant à l'Expo : l'ouvrier, sa femme et les machines », *Les révoltes logiques*, n°1, p. 5-22.
- Rémy C. (2007) « Ni cliché, ni séquence : s'arrêter sur l'image », *Ethnologie française*, XXXVII, 1, p. 89-95
- Rémy C. (2003) « « Activité sociale et latéralisation. Pour une étude microethnographique de la tension déterminisme – marge de manœuvre », *Recherches Sociologiques*, vol. 2003/3.
- Rolland-Villemot B. & Krebs S. (2005) « Les images du travail dans la peinture en France et en Europe aux XIX^e et XX^e siècles », *Le travail en représentations. Actes du Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Le travail et les hommes », Nancy, 2002*, Paris, Éditions du CTHS, p. 49-63.
- Rosenberg P. (1979) *Chardin*, Paris, RMN.
- Rot G., Vatin F. (2004) « Les avatars du « travail à la chaîne » dans l'œuvre de Georges Friedmann (1931-1966) », *Genèses*, n°57, p. 23-40.
- Sauvanet P. (2000) *Le Rythme et la raison. Une approche philosophique des phénomènes rythmiques, I. Rythmologiques, II. Rythmanalyses*, Paris, Kimé.
- Sauvanet P. (1999) *Le Rythme grec, d'Héraclite à Aristote*, Paris, PUF.
- Schmitt J-C (2016) *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- Scott J. (2009 [1990]), *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Sennett R. (2010 [2008]) *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat*, Paris, Albin Michel.
- Stiegler B. (2019) « Il faut s'adapter » : *Sur un nouvel impératif politique*, Paris, Gallimard.
- Thompson E.P. (2004 [1993]) *Temps, discipline du travail et capitalisme industriel*, Paris, La Fabrique.
- Vatin F. (1999) *Le travail, sciences et société. Essais d'épistémologie et de sociologie du travail*, Bruxelles, Presses de l'Université.

Vieillard B. (2010) *Chardin. Le tact du peintre, le toucher du philosophe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.