

L'autre homme-machine. L'ouvrier-machine, entre imaginaire et représentation du travail moderne.

écrit par Épistémocritique

À côté de la modélisation du vivant développée par la philosophie mécaniste des siècles classiques, on connaît l'image moderne de « l'homme-machine » telle que rêvée par les futuristes italiens, ce « quatrième règne[1] » né de la fusion de l'homme et de la machine. On connaît moins celle de « l'ouvrier-machine » - du moins ses nuances -, et on l'associe essentiellement au cinéma : Charlot, dans *Les Temps modernes*, en offre la figuration la plus synthétique et la plus célèbre. Le thème fait pourtant l'objet d'autres films[2] et de nombreux témoignages littéraires tout au long du XX^e siècle, depuis les réflexions de Simone Weil dans *La Condition ouvrière* (paru en 1951, les textes remontent aux années 1930-1940), jusqu'aux récits des « établis » ou des tenants du « tournant ouvrier » confrontés au travail à la chaîne dans les années 1970-1980, ou encore le renouveau du « roman du travail » qu'amorcent en France, en 1982, *Sortie d'usine* de François Bon et *L'Excès-l'usine* de Nelly Kaplan.

C'est à travers un corpus moins connu, celui de la poésie sociale et de la poésie ouvrière du XIX^e au XX^e siècle, que je voudrais interroger cette figure qui constitue une autre forme de rencontre entre l'homme et la machine que celle constituée par la modélisation mécanique : il ne s'agira pas de la machine comme substitut ou complément du vivant, mais comme son extension contraignante. J'en envisagerai l'évolution à travers quelques textes qui m'ont semblé caractéristiques parce qu'ils en fondent la représentation tant poétique qu'imaginaire et parce qu'ils soulèvent la question de la transcription de l'expérience du travail.

L'ouvrier-machine n'est pas la seule représentation du travailleur, ni l'unique figure imaginaire du travail. Elle est même assez récente. Celle du forgeron, souvent plus héroïque, même si le XIX^e siècle lui a parfois donné une coloration infernale[3], est par exemple bien antérieure. Ou celle du « constructeur » (maçons, charpentiers, etc.), qui semble connaître un essor au début du XX^e siècle, à l'opposé d'une représentation mécanique du travail. On pourrait aussi évoquer le laboureur ou le bûcheron. Toutes ces figures tranchent, par leur caractère volontiers allégorique, avec une approche plus fréquente et plus strictement réaliste, qui considère le travail parmi d'autres activités, pour peindre plus généralement les conditions de vie des travailleurs. Or la figure de l'ouvrier-machine semble synthétiser ces diverses conceptions : elle oblige à se concentrer sur l'univers concret de l'usine[4] et met le travail au cœur de l'activité humaine et du poème ; mais, pour dénoncer les conséquences des nouvelles situations de travail, elle renouvelle la métaphore infernale, ou propose au contraire le symbole d'une autre relation à la machine. On peut y voir une allégorie du travail moderne, dont la forte connotation politique tranche avec les allégories mythologiques traditionnelles.

Constitution de la figure de l'ouvrier-machine

Il paraît logique d'associer cette figure avec le changement des pratiques du travail, visant à sa « rationalisation ». Cela semble juste, à cette nuance près que les premières manifestations du thème sont antérieures aux méthodes dont Taylor est le représentant le plus connu ; dès avant la théorisation de la nouvelle organisation du travail, sur laquelle je reviendrai plus loin, c'est l'industrialisation qui rend sensible une évolution, en raison de la concentration de l'espace du travail imposée par la taille, le coût et la puissance des

nouvelles machines, ainsi qu'à cause du passage à la logique de la production de masse : « nous ne sommes que des machines » dénonce déjà Pierre Dupont dans son « Chant des ouvriers » en 1846.

Le motif semble alors particulièrement lié aux tisserands : ceci n'a en revanche rien qui doive surprendre, car c'est à la fois le métier le plus tôt et le plus radicalement mécanisé (dès avant 1850, l'industrie textile dispose d'une machine par opération[5]) ; et - cause et effet - celui qui a connu les premières révoltes ouvrières de l'ère industrielle, dénonçant les conséquences de cette mécanisation et de la réorganisation du travail qui l'accompagne[6].

Même si les métaphores et les mythologismes anciens perdurent, il semble bien que cette métamorphose effective des conditions de travail ait entraîné un renouvellement de sa représentation imaginaire[7]. De ce point de vue, le poème que Heinrich Heine compose en 1844 sur « Les Tisserands de Silésie » [*Die schlesischen Weber*] marque sans doute un tournant [voir **Annexe 1**]. Publié sous forme de tract, interdit en Prusse, traduit aussitôt en anglais, imité à l'étranger[8], consacré plus tard par le naturalisme comme par l'expressionnisme allemands, la popularité de ce court poème tient au fait qu'il fixe, imaginativement et poétiquement, la figure du travailleur moderne. Tournant le dos aux représentations conventionnelles du travail, Heine fait parler les travailleurs et sait traduire la réalité de leur activité. Au-delà de sa thématique sociale, le poème fonde un discours réellement politique qui est une part de son succès. Mais il met aussi en œuvre des procédés stylistiques d'une efficacité tellement exemplaire qu'ils deviendront l'une des constantes de la poésie sur l'ouvrier-machine. Le texte n'ignore pas l'image (celle, inquiétante, mais que la littérature politique valorisera, de l'ouvrier comme bête fauve), mais présente explicitement, comme il est fréquent dans la poésie populaire, la dureté et l'injustice des conditions de vie des tisserands, exploités par l'église, le roi et la patrie[9]. En revanche, l'évocation du caractère répétitif du travail repose sur la seule mise en œuvre formelle : Heine use pour cela de toutes les modalités de la répétition, empruntant le refrain à la forme populaire de la chanson (dans la tradition des « chansons de métiers » que le romantisme allemand avait revalorisées), recourant à l'anaphore, aux allitérations, à la répétition de mots (dans le refrain même : « Nous tissons, nous tissons » [*Wir weben, wir weben*]). Quant à l'appel révolutionnaire du texte, il tient, en fait, sur un mot, et même une syllabe, mise en valeur parce qu'elle constitue une (infime) variation dans la répétition de deux vers entiers à l'ouverture et à la clôture du texte (le passage, entre la première et la dernière strophe, de « *Deutschland* » à « *Altdeutschland* », de l'Allemagne à la vieille Allemagne dont on comprend qu'il faut l'évincer). La puissance allusive de la répétition sert ici doublement, pour protéger de la censure, et pour faire ressentir, mieux que toute description, la nature mécanique du travail[10].

L'autre jalon que je proposerai, « Les Usines » d'Émile Verhaeren (*Les Villes tentaculaires*, 1895) [voir **Annexe 2**], n'a pas une influence aussi directe, mais sa popularité est certaine, en raison de la considération internationale dont jouit ce poète au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Le texte complète et dramatise, d'un point de vue thématique, la représentation de l'ouvrier comme machine : autant l'efficacité du poème de Heine tient à son caractère allusif, autant le poème de Verhaeren bouleverse par la violence des images. L'ensemble est un vaste panorama d'un quartier industriel : les strophes extérieures décrivent un paysage d'usines monotone et sombre, sa vie quotidienne, les activités d'un port ; les trois strophes centrales nous font entrer dans les usines ; la strophe des filatures, la plus longue, est encadrée par les descriptions grandioses de la métallurgie, pleines de lumières ou de bruits, mais vides ; dans les filatures obscures, au contraire, il y a des hommes en face des machines. Les vingt vers, de longueur très variable, multiplient les effets dramatiques : la synecdoque et la métonymie, qui réduisent d'entrée les ouvriers à leurs « doigts », à leurs « métiers », à une compétence (la dextérité) ; la description d'un espace saturé et humide, carcéral ; la comparaison du mouvement des machines

avec une tempête ; le motif final de la folie et de la dévoration... Ces procédés de dramatisation culminent avec la figure de l'ouvrier-machine : les gestes répétitifs (« automatiques »), la temporalité mécanique (l'« universel tictaquement » - que peut seul rendre un néologisme) ont pour conséquence « La parole humaine abolie ». Corps fragmentés, automatismes, silence (d'autant plus terrible que la strophe suivante est emplie du vacarme des machines) : Verhaeren illustre, et sans doute contribue à fonder poétiquement, l'image de l'aliénation ; il suggère aussi, par le seul adjectif « abolie » qui clôt la strophe, le rapport de force qui impose cette déshumanisation radicale, en écho à l'extrême brutalité des relations de l'homme avec la machine, qui le menace dans ses attributs mêmes : l'unité, la parole.

Le XIX^e siècle élabore donc une figure et des procédés appelés à devenir topiques : la répétition et le silence sont les deux pôles autour desquels s'organise l'imaginaire de l'ouvrier-machine. Celui-ci va connaître un nouvel essor dans les années 1930, à mesure que les effets de la nouvelle organisation du travail se font sentir.

L'ouvrier-machine, figure symbolique de l'aliénation

Avec l'application de la rationalisation du travail, le motif devient plus explicite. Il reprend les procédés mis en place par la poésie sociale du XIX^e siècle, mais s'accompagne souvent d'une nouvelle métaphore, celle de l'usine prédatrice ou vampire^[11] qui manifeste la violence subie et le sentiment d'une exploitation inhumaine.

Les pionniers de l'organisation scientifique du travail (O.S.T.), Frank B. Gilbreth (1868-1924) ou Frederick W. Taylor (1856-1915), partent du principe qu'une rationalisation des gestes peut se traduire à la fois par une diminution de l'effort pour le travailleur et par une augmentation « naturelle » de la production pour le patronat. À cette fin, ils étudient la physiologie du mouvement (ils utilisent en particulier la photographie), déterminent « la meilleure façon » [*the one best way*] d'agir, le temps requis pour l'accomplissement du geste (d'où le développement du chronométrage qui sera particulièrement critiqué dans la méthode Taylor). Ces théories, qui débouchent sur une standardisation du geste et du rythme du travail, sont accompagnées d'une réflexion sur l'adaptation des outils (dont découlera l'ergonomie) et sur la décomposition des tâches. Elles sont prolongées et précisées, en particulier dans les années 1910-1930, tant par des dirigeants d'entreprise que par des ingénieurs, tels Henry Ford (1863-1947), qui institue dès 1913 le travail à la chaîne pour la production de voitures (sur le modèle des abattoirs de Chicago) ; Henri Fayol (1841-1925), qui met en place le « management » moderne ; ou, inspirés de la psychologie plus que de la physiologie, les théoriciens germaniques de la « psychotechnique » (Wilhelm Stern, 1871-1938, Hugo Münsterberg, 1863-1916), dont une branche, la psychologie industrielle, sera particulièrement appliquée au travail. Ces conceptions, qui conduisent à une stricte division du travail, tant en termes de fonctions que de hiérarchisation, sont aussi pour la plupart dans le déni d'un savoir-faire ouvrier (comme dans le déni positiviste du savoir empirique) : le travailleur ne maîtriserait pas ses gestes, ni son rythme, il ne saurait ni s'économiser, ni se reposer quand il est nécessaire. L'imaginaire de la brute n'est pas loin...

Ce n'est pas ici le lieu de développer plus avant l'histoire de l'O.S.T., qui culmine dans la grande industrie des années 1920-1950, mais on comprend pourquoi l'image de l'ouvrier-machine lui est particulièrement attachée : le minutage et la spécialisation des gestes, poussés à l'extrême dans le travail à la chaîne, génèrent des automatismes ; la division des tâches, en empêchant toute vision globale de l'objet produit, réduit l'homme à un « rouage » et vide le travail de son sens. Cette image très critique ne se trouve pas que chez les poètes : les syndicalistes utilisent le motif de « l'homme-machine^[12] », privé « de toute initiative dans [son] travail », réduit

au rôle d'exécutant ; les tracts ouvriers dénoncent dans les mêmes termes :

... l'ouvrier, réduit à l'état de brute, à qui il est interdit de penser, de réfléchir ; à l'état de machine sans âme, produisant intensivement avec excès, jusqu'à ce qu'une usure prématurée, en faisant une non-valeur, le rejette hors des ateliers[13].

Cette déshumanisation est encore au centre de la réflexion que mène Simone Weil dans *La Condition ouvrière* où elle souligne à plusieurs reprises que le geste est devenu « tout à fait machinal » et que « penser, c'est aller moins vite[14] ». Après elle, Günther Anders redéfinira le prolétariat comme celui qui travaille sans accéder à une vue d'ensemble de la production[15].

Les textes auxquels je fais appel ici n'ont pas la renommée de ceux que j'ai précédemment utilisés. Ce n'est sans doute pas un hasard : avant que le cinéma ne fixe pour tous la « gesticulation » du travail à la chaîne, ce sont ceux qui en ont fait l'expérience qui peuvent en rendre compte. Le poème « Hymne à la prospérité[16] » de H[arold] H[arwell] Lewis [Annexe 3], écrivain-ouvrier ami de William Carlos Williams, concerne plus largement la condition ouvrière, mais la moitié est consacrée au travail à la chaîne dont il évoque la surveillance constante, l'accélération imposée des gestes, le salaire à la pièce. À la « Prospérité » promise, il oppose l'aliénation : « L'esprit et les muscles esclaves » témoignent de la déshumanisation qu'entraînent les nouvelles formes du travail. Reprenant le procédé de la répétition, qui traduit ici à la fois la contrainte née des rythmes de production et le cycle sans fin de la misère, il peint un ouvrier soumis à sa machine, dont la vie se réduit au travail : dans « l'usine de la vie / [...] / il faut se marier à la machine. »

La poésie ouvrière offre ainsi plusieurs exemples de textes sur la rationalisation du travail et le travail à la chaîne. La figure de l'ouvrier-machine y est moins une image que la traduction d'une expérience insupportable, celle d'un travail répétitif sans cesse accéléré : « Nous ne pensons pas - nous ne sentons rien : Seul le rythme mène la main[17] ! ». Elle n'en est pas moins l'expression symbolique d'une aliénation où des cadences mécaniques mettent le corps en pièce et empêchent toute liberté d'esprit.

Le motif sera, dans les années 1920-1930, généralisé à l'ensemble de la société. Le théâtre s'en saisit, pour donner des visions terrifiantes d'hommes atteints dans leur corps, leur pensée et leur vie[18]. Le dramaturge russe Alexandre Taïrov, qui monte une pièce américaine intitulée *Machinal*, en donnera une analyse clairement politique :

L'homme est l'esclave de cette machine qui tue en lui tout ce qui est vivant, qui mécanise non seulement les signes extérieurs de sa vie, mais sa conscience même et son psychisme.

Un psychisme mécanisé, voilà le phénomène terrifiant, le produit inévitable du régime capitaliste : une machine qui avec une indifférence révoltante coupe chaque pousse vivante qui échappe à son orbite.

En perpétuel mouvement, cette machine est privée de l'unique but qui justifie l'existence de toute machine : produire pour le bien des hommes.

[...] La société capitaliste détruit chaque trait individuel et avec une ténacité sans pitié, elle nivelle la pensée, le sentiment, la volonté, dépersonnalisant et standardisant les gens.

Son schéma n'est pas : la machine au service de l'homme, mais l'homme transformé en machine[19].

La fin du XX^e siècle élargira encore le propos, pour dénoncer une société où la vie toute entière, soumise à la machine, est aussi modélisée par elle.

Refonder le rapport au travail et à la machine : un ouvrier-machine futuriste ?

Cette représentation tragique de l'homme au travail fait pourtant l'objet, dans les années 1930, d'un renversement teinté d'utopie, même s'il ne manque pas d'ambiguïtés. L'idée ancienne que l'artisan fait corps avec son outil (car l'outil doit être le prolongement du geste) est réinvestie par les ouvriers, comme le symbole d'une réappropriation de leur travail ; à l'automatisation du geste et à l'inachèvement de la réalisation, la poésie ouvrière militante répond par une conception collective dont la machine est partie intégrante.[20], il s'agit clairement de revaloriser le travail, de lui rendre son statut d'ouvrage, dans les termes de l'opposition ancienne entre le travail et l'œuvre dont Hanna Arendt note que nombre de langues garde la trace[21].

Trois textes, « La nouvelle Machine » de l'Allemand Erich Grisar, « La Machine » du Péruvien [22] **[Annexes 4, 5 et 6]**,