

## Détacher sa pratique artistique des cycles de déappropriation/réappropriation

Marie-Hélène Doré

Number 109, Fall 2011

Art vs médias : 50 ans après

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65333ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doré, M.-H. (2011). Détacher sa pratique artistique des cycles de déappropriation/réappropriation. *Inter*, (109), 35–38.

# DÉTACHER SA PRATIQUE ARTISTIQUE DES CYCLES DE DÉAPPROPRIATION/RÉAPPROPRIATION

PAR MARIE-HÉLÈNE DORÉ

Marie-Hélène Doré, *Sans titre*, 2009-2012. Cette deuxième version de l'installation vidéo est de l'ordre d'une démarche réflexive. J'y explore mes propres mouvements, hors du travail industriel des métaux, ainsi que la potentialité d'une faible différenciation entre tâches et actions. La vidéo est projetée sur un objet suspendu. Photos : Marie-Hélène Doré.

Cinq années seulement avant la présence du collectif Au Travail/At Work et de celle de Robert Kosmann à la *Biennale de Paris*, la Cité des sciences et industries proposait un événement parallèle à l'exposition *Quel travail ?*. La pratique des artistes présents a été dénommée « robosculpture » en 1995 par Louise Poissant. Cette pratique artistique découle directement d'un procédé qui a été proposé pour l'industrie automobile française à la fin des années soixante. Assurément, certains canaux empruntés par des artistes du mouvement des arts médiatiques sont liés à la problématique du travail.

Parmi les artistes présents dans le cadre de cet événement parallèle à la Cité des sciences et industries de Paris, on retrouvait Alexandre Vitkine, photographe, artiste et inventeur issu des milieux industriels. Né en France au début du XX<sup>e</sup> siècle, Vitkine a développé son propre procédé de sculpture par commande numérique. Il remettait ainsi en question le travail fait de main d'homme tout en adoptant la stratégie de l'artiste-bricoleur.

Les arts médiatiques s'inscrivent dans un mouvement qui englobe les activités, tant économiques, politiques, culturelles, sociales, qu'artistiques.

Il est intéressant pour l'artiste qui aspire à y prendre place de jeter un regard sur un mouvement antérieur du même type. Il émanait, celui-là, d'une phase d'industrialisation massive. Certains artistes y avaient par ailleurs adopté des stratégies porteuses : Georg Nees, Alexandre Vitkine, Robert Mallary, Roger Vilder ou Masaki Fujihata. Si leurs pratiques s'appuient sur une pluralité d'ancrages théoriques qui ne présentent aucune réelle filiation, ces artistes sont au demeurant reconnus pour l'appropriation d'un même procédé. Il a été désigné subséquemment en industrie par l'acronyme CFAO, pour « Conception et fabrication assistée par ordinateur ». Certains parmi ces artistes ont aussi travaillé au développement de procédés en tant que programmeurs. C'est le cas de Robert Mallary. Ce que nous verrons ici, c'est comment la CFAO présente depuis peu des fonctionnalités qui ne relèvent assurément plus du modèle industriel. Une appropriation de ce procédé aura, conséquemment, un impact tout autre sur ma pratique.

Faire tourner la clé.

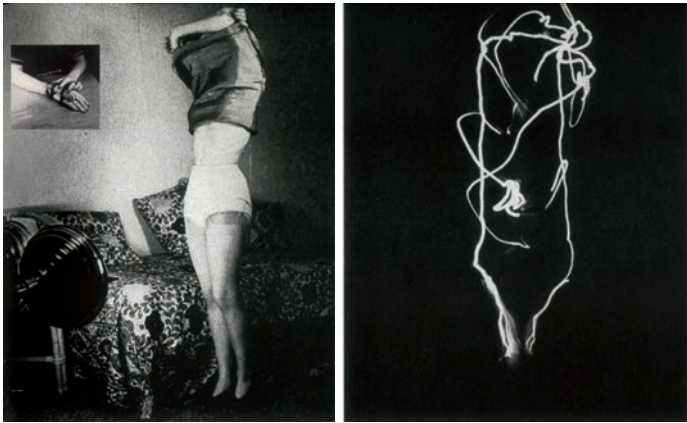
Fléchir un genou pour s'admirer dans le miroir.

Choisir une image dans le casier du haut.

Se placer à l'endroit marqué d'un X.

Station

Marie-Hélène Doré, *Station*, 2008. Ces modélisations et rendus photoréalistes ont été produits à Québec, lors d'une incursion d'une semaine parmi des designers industriels et ingénieurs mécaniciens en apprentissage d'un nouveau logiciel. Rendu photoréaliste : Marie-Hélène Doré.



Rene W.P. Leonhardt, photographie et chronocyclographie, *The Camera Reveals that you are Ungraceful*. Source : American Photography, 1942. L'ensemble démontre le principe du chronocyclographe : un appareil photo capte la trace lumineuse que laisse le mouvement effectué par une opératrice, grâce à une ampoule électrique fixée sur sa main.

### Détacher sa pratique artistique des cycles de désappropriation/réappropriation

Des appareils rendent compte de l'ère d'industrialisation au sein de laquelle ils ont été conçus. Ils témoignent de conditions contextuelles liées à divers systèmes. Toutefois, si c'est par ces systèmes que la conception des appareils est déterminée, les appareils sont en retour déterminants dans la cristallisation d'un modèle englobant tant les activités au travail que celles hors travail.

C'est sur ces prémisses que je propose d'examiner la notion de désappropriation, en ce qu'elle sous-tend, et la mise en œuvre d'une force de travail, et les comportements de réappropriation qui en résultent. Sous l'angle de la sociologie du travail, j'ai cherché à circonscrire les aspects qui rendraient ces comportements de réappropriation tributaires des fonctions d'appareils, tout d'abord en lien avec la régulation de l'espace-temps industriel, puis avec la régulation de l'accès à l'information dans la société postindustrielle.

J'ai de prime abord fondé mon choix d'appareils au regard de gestes élémentaires qui ont été associés aux machines dans le fordisme. Le chronocyclographe et le chronophotographe ont participé d'un même programme, le travail, qui était la condition première du modèle industriel. Les propres du modèle postindustriel quant à eux sont l'information, son stockage et sa distribution. J'ai dû y aborder d'entrée de jeu les appareils dans un système plutôt ouvert que fermé. Je me suis penchée sur les fonctions d'un logiciel de modélisation paramétrique de CFAO. Encore aujourd'hui, ces fonctionnalités opèrent par le concours d'appareils qui disposent d'une mémoire de masse substantielle. Plus précisément, je me suis penchée sur ce logiciel de modélisation paramétrique usuel pour l'ingénieur et le designer industriel en ce qu'il soulève la question des répercussions sur ma propre pratique d'une appropriation de certaines de ses fonctionnalités, qui relèvent d'une approche plus systémique.

### Le fordisme et la métaphore du chronocyclographe

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, l'espace-temps industriel a su cadrer la main du travailleur à sa rigidité désubjectivante. À l'aide du chronocyclographe, tous les mouvements élémentaires du travailleur pouvaient être associés au fonctionnement des machines.

Le chronocyclographe a été inventé et utilisé par Frank B. Gilbreth dès 1912. Il a été mis au point aux États-Unis à la suite des travaux de Muybridge et de Marey sur la chronophotographie. Étienne-Jules Marey était un collègue d'Henri Bergson au Collège de France. Bergson voyait une perte immense en ce modèle théorique qui a pavé la voie au cinéma. Pour la mise en œuvre d'une force de travail, basée sur le principe tayloriste du *one best way*, Gilbreth recherchait des travailleurs champions. Affublés d'une petite lampe fixée à leurs mains (qui permettait la captation des mouvements

par le chronocyclographe), ils devaient exécuter leurs tâches en un temps record. Était ainsi reconnu le potentiel maximal de vitesse d'exécution d'une opération. Il suffisait de l'associer ensuite au fonctionnement des machines. J'ai résumé là ce que Willam Grossin décrit dans son *Traité de sociologie du travail* : un principe d'association du travailleur aux machines qui « produisent, comme les horloges, un temps homogène, linéaire »<sup>2</sup>.

Le chronocyclographe est un appareil qui a objectivé les gestes élémentaires du travailleur pour les associer à la machine. Il a fait disparaître le sujet. Le chronophotographe, en tant qu'appareil ayant contribué à l'avènement du modèle cinématographique, a permis à la société de retrouver ses gestes, en les faisant apparaître au cinéma.

### Le chronophotographe et la critique bergsonienne d'un modèle théorique

Dans ses écrits, Carrie Lambert-Beatty révèle en quoi Bergson a amorcé une certaine critique du modèle cinématographique. Pour Bergson, le chronophotographe – et par extension le modèle cinématographique – signe la fin de l'expérience de nos actions dans le monde. La durée, subjective, est évacuée, comme deux mains jointes pour saisir de la fumée ne feraient qu'évacuer celle-ci. Par un tel modèle, l'expérience de la durée est perdue au profit d'une abstraction : le temps uniforme. Le temps vu comme un réceptacle, un contenant qui circonscrit et isole les mouvements.

Une image importante pour la compréhension du propos de Bergson au sujet de la chronophotographie est résolument celle de l'enfant qui tente de capturer entre ses mains de la fumée. Selon Bergson, nous éprouverons certainement autant de déception que l'enfant en tentant de saisir le mouvement par le chronophotographe, car il y aura toujours un mouvement intermédiaire qui nous échappera.

Nous pourrions imaginer qu'un sujet a dans sa main une lampe alors qu'il exécute un mouvement. Une chronocyclographie ferait disparaître le sujet au profit d'une trace lumineuse continue, inscrite dans la durée. Toutefois, si les fonctionnalités de ce procédé étaient amalgamées à celles de la chronophotographie, le résultat serait tout autre. Les fonctionnalités de ces deux procédés réunis rendraient notamment visibles, et la trace, et le corps, et ses mouvements. Le sujet ne serait pas évacué de l'image. Est-ce qu'une telle réunion de la chronocyclographie et de la chronophotographie aurait permis de résoudre le problème du modèle que critiquait Bergson ? N'en croyez rien. C'est qu'à l'ère industrielle, la modélisation chronophotographique des gestes élémentaires renforçait la différenciation violente entre le travail et la vie, en assignant tâches et actions à des espaces respectifs. Si les tâches s'exécutaient dans les manufactures, un autre lieu était dédié à une certaine expérience des actions, c'est-à-dire l'espace de visionnement rassembleur du cinéma. Alors que la manufacture était le lieu dédié au travail, le cinéma était celui consacré au non-travail. Le chronocyclographe et le chronophotographe sont deux appareils distincts participant d'un même programme.

### La chronocyclographie : mémoire par le document

Le projet du chronocyclographe consiste en la production d'un document-mémoire qui tient hors de son cadre toute incertitude. Ces documents-mémoires rappellent aux opérateurs de machines le potentiel d'efficacité maximale attendu de leurs gestes élémentaires, en association avec une machine précise. Il n'y a qu'une façon de faire : celle qui a été déterminée la meilleure. Et il en est ainsi parce que l'objectif du chronocyclographe rejette la défaillance opérationnelle dès la source. Toutes autres façons de combiner les gestes élémentaires du travail, réputées mauvaises, sont tenues à l'extérieur du cadre, elles ne peuvent y paraître. La chasse au temps mort va de pair avec le recul des zones d'incertitude. Le chronocyclographe produit une image technique à partir d'un modèle d'exécution des opérations que tous doivent mémoriser. L'appareil chronocyclographique participe ainsi à l'amélioration de celui plus vaste dans lequel il s'inscrit. Puisque derrière cet appareil s'en trouvent d'autres – celui de l'industrie et celui de la socioéconomie – desquels il faut enlever l'incertitude depuis la base, au sein d'un système fermé.

## Désappropriation/réappropriation en contexte de linéarité propre au fordisme

Gilles Pronovost relève que l'industrialisation peut être envisagée comme une différenciation technologique violente entre le travail et la vie, plus précisément « entre le temps de travail et les autres sphères de vie ». Pronovost s'appuie sur ses recherches en Amérique du Nord ainsi que sur une étude qui porte sur la genèse de la révolution industrielle britannique. Y sont distinguées : « une mesure du temps orientée par la tâche, telle qu'on peut l'observer dans les sociétés traditionnelles ; [...] [et] une tâche de travail mesurée par le temps [...]. On ne travaille plus pour imiter les ancêtres, refaire les gestes mythiques, mais, plus prosaïquement, pour un employeur qui versera le salaire<sup>3</sup>. »

Au sein du fordisme, la zone d'incertitude au regard du temps de travail des ouvriers a presque été réduite à néant. Si elle subsistait, c'était envers quelques ouvriers qualifiés qui effectuaient la maintenance sur les chaînes de montage. Ces ouvriers se gardaient souvent de transmettre leurs savoir-faire à la maîtrise, lesquels contremaîtres et dirigeants n'avaient tout simplement pas le choix de requérir leurs services. Nicole Aubert indique qu'il se trouve encore aujourd'hui des ouvriers qualifiés qui disposent de la « zone d'incertitude [...] constituée par les pannes des machines qui, par leur imprévisibilité, dérèglent la vie de l'atelier »<sup>4</sup>. De plus, ces employés de maintenance ne sont pas rigoureusement assignés à un espace, contrairement aux travailleurs à la chaîne.

Gustave-Nicolas Fischer écrit au sujet du concept d'espace de travail, dont le développement s'inscrit dans une double perspective : d'abord « celle d'une ambiance culturelle, propre à nos sociétés industrielles sensibilisées par les dégradations des milieux humains et naturels produites par les activités économiques » ; ensuite « celle d'un courant de recherche essentiellement nord-américain [...] apparu dans les années 60 et constitué en nouveau champ disciplinaire sous le terme de psychologie de l'environnement »<sup>5</sup>. Fischer indique que les conditions de travail constituent des conditions objectives de désappropriation, sur lesquelles s'expriment les comportements d'appropriation. Toutefois, il apparaît clairement que les conditions dans lesquelles les comportements d'appropriation s'expriment varient suivant les catégories socioprofessionnelles : « Le rapport à l'espace est ressenti, ici, à travers la dimension normative de l'assignation au poste ; elle est une forme particulière de désappropriation que les ouvrières expriment dans leur impossibilité de bouger, de se déplacer<sup>6</sup>. » Ainsi, je suppose qu'à l'opposé cet asservissement que subissaient la grande majorité des ouvriers sur les chaînes de montage, parce que leur routine de travail était connue au millième de seconde, les ouvriers qualifiés effectuaient la maintenance par leur propre gouvernance. Ils étaient maîtres de l'espace-temps industriel parce qu'ils étaient maîtres de leur savoir-faire. Gustave-Nicolas Fischer indique que les conditions de travail constituent des conditions objectives de désappropriation, sur lesquelles s'expriment les comportements de réappropriation. Nous imaginons bien qu'à l'époque du fordisme, des machines ont pu être détournées de leur usage premier par la classe des ouvriers qualifiés.

### Appropriation de technologies immatures

Des artistes – qui explorent l'idée du temps, de l'espace et de la durée – usent encore aujourd'hui de la technique de captation des mouvements élaborée par Gilbreth. Certains combinent ce procédé avec celui de la chronophotographie qui, bien qu'il circonscrivait chaque mouvement dans une capsule linéaire objective, a tout de même fait apparaître le sujet. Ces artistes cherchent-ils à détourner aujourd'hui la fonction du chronocyclographe ? Ce serait vain, puisque le programme de cet appareil n'a plus à être déjoué : il ne s'agit plus de rationaliser des tâches industrielles en faisant disparaître le sujet au détriment d'un modèle.

Au final, ces photographies conservent tout de même la trace d'une expérience, celle de nos actions dans le monde. Cependant, la non-effectivité de ce détournement de technologies vouées à des fins de rationalisation des tâches industrielles au début du XX<sup>e</sup> siècle peut produire des

œuvres qui relèvent d'une forme de néoluddisme. Quant à la récupération du procédé de Gilbreth dans la publicité, nous laissons au lecteur le soin de se prononcer.

Si j'insiste sur le potentiel d'appropriation des technologies dans les milieux industriels, c'est que ma considération est portée davantage vers les technologies immatures, vers leur potentiel inexploré ou inexploité : « A technological innovation in imaging based on imposing homogeneity and order, Muybridge's process was inescapably intertwined with social developments of the turn of the century. It is well known that his analyses of movement were crucial to the study of laborer's motion by engineer F.W. Taylor and later Frank B. Gilbreth, who used [...] [them] to break down and streamline the motions of industrial tasks. [Tough the] same dispersal, objectification and condensation of space and time could so efficiently pave the way for capital, it could also operate otherwise : as chronophotography [...] posed [...] the possibility of unforeseen perceptual syntheses outside of any disciplinary imperatives<sup>7</sup>. »

### De l'homogénéité vers la fragmentation

L'ère postindustrielle a vu se multiplier les canaux – de distribution des mêmes documents aux infinies variations – de pair avec la multiplication des appareils. Avec cette fragmentation, la force de travail n'est plus à associer à la machine. La force de travail est à associer à des appareils, qui s'inscrivent dans un appareil plus vaste, le travail s'effectuant avec et dans ceux-ci.

Imaginons un couple réuni dans la négation temporaire du travail. Deux êtres sont là, discutant, alors qu'un verre d'eau glisse d'une main et tombe. Son contenu se répand au sol. Ce couple pourrait être des années vingt. Ce seraient eux qui seraient parvenus à détourner la fonction du chronocyclographe pour inscrire leurs gestes dans la durée. Eux. Ce couple, dont on ne voit que la femme retirant ses vêtements en pleine lumière, puis la trace de ses mouvements, dans l'obscurité. Ils auraient vécu l'expérience de leurs actions dans le monde. Et ils l'auraient vécue hors du dispositif du travail, au détriment de ceux qui fréquentaient le cinéma ce soir-là, de ceux qui croyaient nier leur temps au travail, mais qui participaient en fait du même dispositif.

Ce que je propose d'imaginer, c'est ce couple réuni, dans un premier temps au XX<sup>e</sup> siècle et, dans un second, au XXI<sup>e</sup> siècle. Voilà, la question qui m'intéresse, c'est de savoir si ce verre d'eau glissant d'une main aurait la même consonance, d'abord à l'ère industrielle, ensuite au sein de la société postindustrielle.

Pour ce couple au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, le verre est solide et ne se brise pas. Son contenu se répand au sol et participe de leur rituel, évoquant le lâcher-prise. Au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, le verre se fracasse au sol. Il invoque alors ce qui est fragmentaire, ce qui pourrait se loger en eux. Ces fragments ont le potentiel d'affecter leur course. Celle-là même qu'ils ont suspendue, temporairement, pour se réunir. Une infinité de fragments invisibles les séparent, et ils savent qu'ils ne peuvent les extraire aisément, ni de leur corps ni des pensées qu'ils ont l'un pour l'autre. Ils sont immobilisés, craignant de se déplacer dans cet espace qu'ils étaient parvenus tant bien que mal à s'approprier. Ce verre en miettes est tout comme leur travail : fragmenté et parcellaire. S'ils bougent enfin, c'est pour faire disparaître ces fragments. Peut-être même à l'aide d'un appareil domestique qui se veut infaillible pour cette tâche précise. Ils reprennent leur rituel pour s'approprier un espace. La chasse aux miettes dans l'espace-temps domestique correspond à une négation du travail parcellaire.

### Modèle postindustriel : désappropriation et réappropriation

Un modèle postindustriel axé sur la régulation de l'accès à l'information confronte l'individu au travail parcellaire. Cet état de choses provoque une lutte incessante pour la réappropriation des savoirs. Gustave-Nicolas Fischer nous renseigne sur la réappropriation en indiquant que ces comportements présentent la caractéristique d'être incessants. Dans le *Traité de sociologie du travail*, il laisse présager que rien ne sert de combattre les comportements

de réappropriation : « L'automatisation, les dispositifs de production en flux continu et autocontrôlé, la bureautique, montrent une nouvelle logique où [...] [é]liminer implacablement les erreurs, le jeu, les transgressions, est un rêve que la réalité du fonctionnement concret n'autorise pas. Le bricolage humain retrouve, devant ces nouveaux équipements, un champ immense : les décalages dans l'acheminement, le traitement et la restitution de l'information, les micro-pannes, les interventions répétées, sont autant de terrains qui montrent que rien n'est inexorable. [...] Contraints de se plier à des procédures nouvelles [...], les individus se trouvent en état provisoire de dépossession. [...] Les nouvelles technologies créent à cet égard un espace potentiel de réappropriation<sup>8</sup>. »

### Mémoire de masse permettant la production d'images techniques

Vilém Flusser, dans l'ouvrage *Pour une philosophie de la photographie*, écrit que les images techniques sont produites par des appareils et sont liées à des concepts, à des niveaux d'abstraction plus ou moins importants selon leurs fonctions. Il nous faut considérer que l'appareil photo recèle, sous une forme embryonnaire, toutes les caractéristiques des appareils en général : « Tous les appareils (pas seulement les ordinateurs) sont des machines à calculer [...], l'appareil photo aussi, même si ses inventeurs ne purent s'en rendre compte<sup>9</sup>. »

À l'ère du fordisme, le chronocyclographe produisait un document-mémoire. La trace laissée par un point lumineux, collée à des mouvements d'une efficacité rare, était documentée par une chronocyclographie. Tout l'accent était mis sur le calcul au millième de seconde près : une série d'opérations, accomplies sans temps morts puis mesurées en association avec une machine, à additionner, sur la même ligne, avec une autre série d'opérations, et ainsi de suite. Mais paradoxalement, sur les chaînes de montage, aucune machine ne disposait d'une mémoire pour conserver la trace des opérations précédant une panne. Dans la société postindustrielle, la plupart des machines sont programmables, tout comme les appareils, et disposent donc d'une mémoire. Des opérations précédant la défaillance opérationnelle, cette mémoire conserve la trace, pour produire un journal d'erreurs. Les premières machines à écrire révolutionnaires, quant à elles, disposaient d'une mémoire. Elles permettaient de corriger une mauvaise opération.

Certaines conservaient en mémoire jusqu'à 12 caractères précédant l'erreur. Les premières mémoires dont étaient équipées les machines à écrire ont donné le relais aux ordinateurs à mémoire de masse. Ce mode de conservation des opérations est d'une grande importance. Il a pris une tangente très intéressante par les logiciels de modélisation paramétrique de CFAO, en ce qu'une fonction inopérante est conservée en mémoire, ayant le potentiel d'être qualifiée de nouveau. Cette fonctionnalité génère une distinction majeure avec le premier de la lignée des logiciels de CFAO, qui avait été créé par Bézier pour l'industrie automobile à la fin des années soixante. Vilém Flusser écrit : « [Les] appareils sont des "black boxes" qui simulent la pensée au sens d'un jeu combinatoire : [...] ce faisant, elles [les boîtes noires] mécanisent cette pensée à un point tel que désormais, les hommes y sont de moins en moins compétents et doivent de plus en plus l'abandonner aux appareils. Ce sont des "black boxes" [...] qui accomplissent ce type de pensée mieux que les hommes, [...] plus rapidement et en faisant moins d'erreurs [...] »<sup>10</sup>.

Une fonctionnalité importante des logiciels de modélisation paramétrique dont usent ingénieurs mécaniciens et designers industriels est la suivante : l'arbre de conception. Cela permet de rendre inopérantes certaines étapes (ou applications de fonction à un dessin). Même si le logiciel conserve ces étapes en mémoire et les maintient visibles à l'écran dans l'arbre de conception, il ne les applique pas à la forme modélisée, à moins que, en lien avec ses étapes de conception, des fonctions qui avaient été appliquées au modèle soient réactivées. Ainsi, à partir d'une seule modélisation, il est possible de produire une infinité de variations. Il n'y a que très peu d'erreurs qui paralysent le processus. L'information, fragmentaire, peut

être recombinaison pour être exploitée. Elle peut même faire l'objet d'une redistribution à d'autres fichiers parents (le tout repose sur un principe de filiation au fichier d'origine).

Ces logiciels de modélisation produisent aussi des documents de visualisation, ou images techniques. Ce sont des rendus photoréalistes. Ils s'inscrivent dans la société postindustrielle, c'est-à-dire que ces images, produites à partir d'un même modèle, ont le potentiel d'être restituées, adressées à des canaux de distribution différents.

### Approche systémique

J'ai tenté d'associer les comportements de réappropriation à des fonctions d'appareils. Si *a priori* la question de la propriété pourrait être liée aux cycles de désappropriation/réappropriation, j'avance que cela n'est pas le cas. Je concède au lecteur qu'il y a tout de même lieu de se demander si cette question ne renvoie pas aux écrits de Marx. Il m'incombe d'apporter quelques précisions à ce sujet, puisque mon propos ne doit pas se teinter d'une forme d'ouvriérisme qui ne lui réussirait pas. Mon approche se veut plus systémique que dialectique. Si la pensée de Marx a eu de nombreux apports substantiels, notamment sur la question de la contradiction, Mary-Jo Hatch l'a cependant nuancée, « par exemple, en disant que les conditions économiques, politiques, culturelles et sociales déterminent de la même manière la société, même si la société les détermine, c'est-à-dire qu'une partie d'un système a des effets sur tous les autres. Un élément ne peut pas être mis en avant comme un fondement sur lequel les autres sont construits »<sup>11</sup>.

Dans un modèle postindustriel, la majorité travaille dans le secteur tertiaire au sein duquel la hiérarchie ne repose pas sur la propriété des machines, mais sur l'accès à l'information. Aussi, Vilém Flusser considère que personne ne peut être propriétaire des appareils, au sens où les hommes les programmeraient à des fins qui leur seraient propres, privées. Car les appareils ne sont pas des machines. Par exemple, l'appareil photo en tant que métaphore de tous les appareils « fonctionne pour l'industrie photographique, celle-ci pour le parc industriel, celui-ci pour l'appareil socio-économique, et ainsi de suite. Par conséquent, la question d'un propriétaire de l'appareil est dénuée de sens. La question n'est pas de savoir qui est propriétaire de l'appareil, mais qui en épuise le programme »<sup>12</sup>.

Dans un modèle postindustriel, c'est la régulation de l'accès à l'information qui conditionne les rapports hiérarchiques. Plutôt que les notions de propriété et de savoir-faire, la désappropriation touche le savoir. C'est la condition sur laquelle s'affirment les comportements de réappropriation. Je crois qu'il est envisageable de détacher ma pratique artistique des cycles de désappropriation/réappropriation, qui participent du même programme travail, par une stratégie qui repose sur l'épuisement de ce dispositif. Mes incursions antérieures dans des milieux industriels sont des bases sur les prémisses desquelles je peux proposer de nouveaux projets. ■

#### Notes

- 1 C'était en 2006.
- 2 William Grossin, dans Michel De Coster et François Pichault (dir.), *Traité de sociologie du travail*, De Boeck Université, 1998, p. 143.
- 3 Gilles Pronovost, dans *ibid.*, p. 101.
- 4 Nicole Aubert, dans *ibid.*, p. 463.
- 5 Gustave-Nicolas Fischer, dans *ibid.*, p. 475.
- 6 *Ibid.*, p. 481.
- 7 Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched : Yvonne Rainer and the 1960's*, MIT Press, 1998, p. 113.
- 8 G.-N. Fischer, *op. cit.*, p. 495.
- 9 Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1996, p. 34.
- 10 *Ibid.*
- 11 Mary-Jo Hatch, *Théorie des organisations*, De Boeck Université, 2000, p. 331.
- 12 V. Flusser, *op. cit.*, p. 32.

Marie-Hélène Doré vit et travaille à Québec. Elle cumule les formations du privé, qui se déroulent principalement en milieu industriel. Sa pratique artistique intéresse la communauté des logiciels libres et intègre le rendu d'images techniques, l'installation vidéo, la sculpture cinétique et l'action furtive. En 2008, elle a performé une action en milieu industriel avec le projet *Station* : des images techniques, rendues avec les outils du designer industriel en contexte de travail, ont été adressées aux communautés artistiques de Québec et de Boston. Elle a obtenu en 2009 un soutien à la production de L'Œil de Poisson pour la sculpture cinétique *Station I*. C'est aussi en 2009 qu'elle a participé au TransCultural Exchange (Boston, MA). Elle complètera en 2012 le programme de maîtrise interdisciplinaire en art de l'Université Laval.