

Parler la langue de l'ennemi (ou pas) Speaking the Enemy's Language (Or Not)

Eloïse Guénard

Numéro 94, automne 2018

Travail
Labour

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88731ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guénard, E. (2018). Parler la langue de l'ennemi (ou pas) / Speaking the Enemy's Language (Or Not). *esse arts + opinions*, (94), 42–51.

À la recon-

q
ir
A
A
A



Logics in the Work of Jo-Anne Balcaen and Anne-Marie Proulx

Michael
DiRisio

~~De l'auto-~~ ~~exploitation à la~~ ~~responsabilisation~~ ~~collective~~ **Dominique** **Sirois-Rouleau**

Parler la langue de l'ennemi (ou pas) **Eloïse** **Guénard**

Jean-Charles Massera

↖ *Under The Résultats*,
vue d'installation | installation view,
Biennale d'art contemporain,
les Ateliers de Rennes, 2008.

Photo : Hervé Beurel, permission de l'artiste |
courtesy of the artist



**Jean-Charles Massera &
Benoît Lambert**
We Are L'Europe, 2009.
Photos : Clément Bartringer

Dans une brève qu'il signe pour le journal *Fakir*, Gérard Mordillat fustige la novlangue qui transforme le « salaire » en « cout du travail », un « plan de licenciement » en « plan de sauvetage de l'emploi » et une « grève » en « blocage ». Et l'écrivain d'en appeler, face à ces leurres, à « ne pas parler la langue de l'ennemi »¹. Ce vocabulaire idéologique a connu une certaine inflation, notamment en France, à l'heure où la réforme du droit du travail, avec son lot de dérèglementations, s'est soldée par les ordonnances du pragmatique Emmanuel Macron².

Par les temps qui courent, l'art reçoit-il l'injonction de parler une langue du travail, utile et efficace, apanage de la communication et de la productivité? De la servitude volontaire à la capacité d'infiltrer un système, la langue de l'art peut à contrario provoquer des retournements inattendus. Avec humour, les œuvres de Jean-Charles Massera, de Liv Schulman, de Romana Schmalisch et de Robert Schlicht, ici présentées, interrogent ainsi la capacité de l'art à infléchir la machine et caricaturent de concert l'instrumentalisation contreproductive de son vocabulaire.

Il fut un temps où les artistes, volontiers tenus pour des francs-tireurs, semblaient étrangers au monde du travail, à ses méthodes et à ses discours. Force est de constater que la situation a changé : expositions et publications, incitations ministérielles et sollicitations des entreprises se multiplient. Nous ne ferons pas la généalogie de la relation des artistes avec le travail depuis le 19^e siècle jusqu'aux combats des avant-gardes pour un accomplissement de l'art en acte social. Notons cependant que l'époque est moins à la représentation du travail, associée à ses valeurs émancipatrices et à l'édification collective de la société, qu'à la réévaluation de la position de l'artiste. Dès les années 1960, différents artistes considèrent leur propre activité à l'aune de standards professionnels et de la notion même de métier. Marcel Duchamp, Robert Filliou, puis les multiples artistes « entrepreneurs »³ n'ont eu de cesse de déconstruire la figure romantique du créateur de génie, retranché de la réalité économique. Leurs expérimentations confrontent au contraire l'art à sa marchandisation et à son fonctionnement, de la fabrication de biens à la vente de services.

Par un retour de boomerang, les logiques managériales se sont à leur tour saisies des activités artistiques comme d'un modèle possible. L'artiste serait devenu le parfait travailleur du futur : flexible, inventif, autonome et intrinsèquement motivé. Pour reprendre les propos de

Luc Boltanski et Ève Chiapello⁴, il correspond au nouvel esprit du capitalisme, dont la mutation des organisations et des formes de production est une condition. Le sociologue Pierre-Michel Menger défend également cette thèse, soulignant l'obsolescence de la figure de l'artiste contestataire en marge de la société⁵. Ce phénomène serait-il l'ultime étape du renoncement à toute ambition critique de l'art, signant l'achèvement du processus de récupération engagé par le volet économique du système? Loin d'octroyer au secteur artistique la liberté dont il a pu se prévaloir, d'aucuns diagnostiquaient déjà son absorption totale par la logique culturelle du capitalisme tardif⁶.

Alors... *Que faire? (le retour)*. Jean-Charles Massera intitule ainsi le spectacle qu'il réalise avec Benoît Lambert en 2011, plus de 100 ans après la publication de l'ouvrage éponyme de Lénine. Un couple de post-soixante-huitards passe en revue l'héritage de la société contemporaine, pesant ce qui mérite ou non d'être conservé. Comme d'autres qui l'ont précédé, *We Are L'Europe*⁷ ou *Amour, gloire et CAC 40*⁸, par exemple, ce texte met sur la table l'épineuse question : faut-il « faire avec » ou « faire contre »? Loin de la ferveur révolutionnaire, Massera répond par le détournement des structures et des normes existantes au moyen de la pratique artistique. Il prend la société néolibérale, où toute l'activité de production est subordonnée au consumérisme, comme contexte et matériau de sa pratique pour penser conjointement la finalité de l'art et du travail, tandis que l'aliénation les guette l'un et l'autre.

L'auteur entend sortir de la dichotomie entre, d'un côté, une contestation portée par une rupture esthétique dont l'autonomie est le garant, mais qui est coupée de la sphère sociale et, de l'autre, le dévoiement de l'art en véhicule idéologique du pouvoir. Avec l'entrisme pour principe, il revendique une esthétique de l'intrusion dans « la langue de l'ennemi ». Il en adopte

les outils, qu'il retourne contre eux-mêmes. Avec ses fictions et récits tragicomiques, déclinés en de multiples formats (livre, radio, installation sonore, vidéo, photographie), Massera parodie jusqu'à l'absurde le vocabulaire entrepreneurial, les tics médiatiques ou les slogans publicitaires. Lors de campagnes d'affichage orchestrées dans l'espace public de différentes villes, des phrases incisives glissées entre deux publicités sonnent comme un réveil critique. Elles rompent avec les

1 — Gérard Mordillat, « Blocage : "Ne pas parler la langue de l'ennemi" », *Fakir*, 26 mai 2016, <bit.ly/2zvJMK3>.

2 — Pour couper court à une éventuelle contestation – que la « loi Travail » (dite El Khomri) avait soulevée un an auparavant –, la réforme du Code du travail par ordonnances a été signée en septembre 2017 par le président en un temps record et malgré le désaccord des syndicats.

3 — L'Artist Placement Group, Francis Alÿs, Christopher D'Arcangelo, Jean-Baptiste Farkas, Peter Fend, Andrea Fraser, Jenny Holzer, Fabrice Hybert et Peter Nadin, par exemple.

4 — Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (Tel), 1999.

5 — Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil et La République des idées, 2002.

6 — Fredric Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2007.

7 — Jean-Charles Massera, *We Are L'Europe*, Paris, Gallimard (Verticales), 2009.

8 — Jean-Charles Massera, *Amour, gloire et CAC 40 : Esthétique, sexe, entreprise, croissance, mondialisation et médias*, Paris, Éditions P.O.L., 1999.

représentations et les messages que la société livre habituellement sur ce type de panneaux. À Rennes, *Under The Résultats* (2008) donne ainsi la parole à des salariés, sondés sur la possibilité de se reconnaître (ou pas) dans les résultats, l'image ou les produits de leur entreprise. Les textes *France guide de l'utilisateur*⁹ ou « United Problems of Cout de la Main-d'œuvre »¹⁰ soulignent pareillement le hiatus entre les histoires individuelles et les rouages d'un système qui ne jure que par les impératifs de croissance — avec les échappatoires que chacun parvient néanmoins à bricoler. Face au constat réitéré de la dépossession de sa force de travail, la force de l'art n'est-elle pas, plutôt que de colmater la brèche, de la montrer ?

Que faire ? Derechef, Liv Schulman, jeune artiste franco-argentine, choisit ce titre pour sa dernière série vidéo (2017) en trois épisodes, non sans déjouer une esthétique télévisuelle. Des scénaristes en mal d'idées sont réunis dans une espèce de thérapie de groupe animée par un personnage plus castrateur que facilitateur. Logorrhéique ou aphasique, la parole, qui emprunte au vocabulaire psychanalytique, au jargon économique ou encore à celui de l'art, s'emballa et s'annihile. Parodie des techniques d'encadrement et du « *storytelling* » dans l'entreprise, la méthode de motivation créative « Covinski » (vraisemblablement une invention de l'artiste) oscille entre dépersonnalisation et état de transe. Mais au lieu de dénouer le blocage, elle l'aggrave jusqu'à l'inaction totale.

Selon son habitude, l'artiste a recruté des acteurs amateurs sur place¹¹ pour réaliser ce film qui tire son potentiel comique d'un réalisme décalé. L'inadaptation des personnages à leur environnement, du reste inhospitalier (une salle de stockage de matériel), est accentuée par leur accoutrement : un plâtre disproportionné, des bandages mal ficelés, un crayon démesurément grand. La dissociation de l'individu produite par le travail conduit à un rapport schizophrénique au réel. Les écrivains marginalisés, qui sont exposés non seulement au chômage, mais aussi à leur propre inutilité, se dédoublent et en viennent à douter de leurs identités respectives. Du reste, leurs scénarios ne sauraient satisfaire à l'impératif d'originalité tant ils sont contraints par un cadre prescriptif dans une société vouée au culte de la performance. Dans la confusion la plus totale entre création, créativité et productivité, qui dévalue in fine toute subjectivité, le désir tourne irrémédiablement à la frustration et au désarroi. Dans le registre des batailles perdues d'avance qu'affectionne Schulman, celle de l'Assemblée générale (vidéo, 2016) tenue par d'anciens salariés pour parer à la désaffection de leur usine était prédestinée par la nature de la production : des ballons gonflés à l'hélium !

Plus que d'artistes, l'idéal du recruteur est-il de disposer d'intérimaires, réactifs et formatés selon ses besoins, à la place de salariés charriant leurs histoires et leurs affects ? Pour y répondre, Schmalisch et Schlicht ont imaginé les *Labour Power Plant* (LPP), sortes de centrales de main-d'œuvre qui façonnent des travailleurs soumis à une batterie d'exercices et de simulations à

même d'améliorer leurs aptitudes physiques, psychologiques et sociales. Cette fiction documentaire du duo de performeurs et vidéastes allemands repose sur les recherches qu'ils ont menées auprès d'agences pour l'emploi et de centres de formation. Prenant pour champ d'investigation le théâtre, la danse ou le cinéma, les artistes s'intéressent à l'emboîtement de l'art dans les structures de la société, notamment à travers des programmes d'apprentissage, anciens ou contemporains.

Le siège des LPP a pris ses quartiers au Fonds régional d'art contemporain Grand Large¹², qui inaugure ainsi une année de programmation dédiée au travail. L'installation infiltre l'aménagement des locaux du FRAC, dont elle reprend différents éléments, en particulier une vitrine d'objets au statut incertain : œuvres ou accessoires susceptibles d'être manipulés pendant les entraînements. Un bureau au design aseptisé est agrémenté d'un grand monochrome de Gerhard Richter, qui vire à l'attribut de représentation du pouvoir. Le décor, plus vrai que nature, introduit un dédoublement dans la perception de la réalité — effet décuplé par le mélange d'acteurs et d'amateurs dans les films présentés plus loin. L'institution devient partie prenante d'un jeu de rôle où le sens et la fonction de l'art basculent.

Dans le film *Top/Down* (2018), tourné au dernier étage du bâtiment, le directeur du LPP s'entretient des performances de l'établissement avec un contrôleur externe, dont l'arrivée à cheval laisse présager quelques déraillements. Les formules stéréotypées s'enchaînent, cinglantes et cyniques eu égard à la compétitivité et aux contradictions de l'organisation. L'insidieux parasitage de la volonté, des désirs et des intérêts des stagiaires au cours d'une séance de formation se révèle dans un second film. L'un des exercices rappelle le projet « la chorégraphie au travail », consacré aux stratégies d'optimisation des gestes au service de la productivité¹³. Les participants, invités à effectuer des mouvements dont ils ignorent la finalité, en testent la fluidité ou la résistance. Les artistes se sont inspirés des expériences du chorégraphe et pédagogue Rudolf Laban, salué pour sa technique de notation de la danse, mais qui s'est aussi illustré pour sa collaboration avec le conseiller industriel anglais F. C. Lawrence. La réalité égale la fiction !

Les conclusions de Danièle Linhart à l'issue de ses enquêtes dans différentes entreprises¹⁴ achèvent d'en convaincre. La sociologue révèle la paradoxale similitude entre certaines tendances actuelles et le taylorisme. Hier comme aujourd'hui, la rationalisation du travail, fût-elle motivée par l'efficacité, cherche sa légitimation dans le bien commun (pour le progrès scientifique, l'augmentation du temps libre, l'épanouissement et le bien-être au travail). La revendication d'une dimension plus humaine, l'appel à la créativité et à la prise d'initiatives ne concourent pas moins, explique-t-elle, à déposer les salariés de la maîtrise de leur métier et à démembrer le collectif par un processus d'atomisation croissante.

Massera, Schulman, Schmalisch et Schlicht, loin de rallier le pouvoir en marche pour l'aplanissement des conflits et l'adhésion à une culture d'entreprise prétendument enviable par tous, usent de la satire pour mettre en scène l'asservissement de l'activité productive, l'art y compris, au marché. Les quatre artistes caricaturent une langue devenue exsangue à trop se soumettre aux représentations, aux codes et aux mécanismes dominants du travail dans la société contemporaine. Non sans ironie, l'utilitarisme délétère qui brade conjointement la fonction de l'art et l'émancipation par le travail verse dans la schizophrénie généralisée. En somme, le pouvoir des artistes n'est-il pas de travailler la langue de l'intérieur, par les formes qu'ils créent à la jonction du documentaire et de la fiction ? ●

9 — Jean-Charles Massera, *France guide de l'utilisateur*, Paris, Éditions P.O.L., 1998.

10 — Jean-Charles Massera, « United Problems of Cout de la Main-d'œuvre », *United Emmerdemments of New Order*, Paris, Éditions P.O.L., 2002.

11 — Lors d'une résidence au Centre d'art de Noisy-le-Sec, La Galerie en 2017.

12 — *Titre de travail*, exposition de Romane Schmalisch et Robert Schlicht, du 27 janvier au 26 août 2018 au Fonds régional d'art contemporain de Dunkerque, en France.

13 — Mené lors d'une résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers en 2014.

14 — Danièle Linhart, *La comédie humaine du travail : De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*, Toulouse, Érès, 2015.



**Romana Schmalisch &
Robert Schlicht**

Vues de l'exposition | exhibition views,
Titre de travail, Frac Grand
Large—Hauts-de-France, Dunkerque,
2018.

Photos : Aurélien Mole, © Romana Schmalisch
/ Robert Schlicht / Spectre Productions



Jean-Charles Massera

† *Under The Résultats*, vue d'installation | installation view, Biennale d'art contemporain, les Ateliers de Rennes, 2008.

Photo : Hervé Beurel, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Liv Schulman

↖ *Que Faire?*, capture vidéo de l'épisode 1 *Le réalisme* | video still of the first episode *Le réalisme*, 2017.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Speaking the Enemy's Language (Or Not)

Eloïse Guénard

In a short piece written for the journal *Fakir*, Gérard Mordillat rails against the newspeak that turns “wages” into “costs of labour,” “layoffs” into a “job-saving plan,” and a “strike” into a “deadlock.” Faced with such decoys, the author summons us to “not speak the enemy’s language.”¹ This ideological vocabulary has been somewhat inflated, particularly in France, at a time when the labour-law reform, with its slew of deregulations, has resulted in the pragmatic President Emmanuel Macron’s executive orders.²

In such times as these, does art accept the injunction to speak the language of labour, useful and efficient, the province of communications and productivity? From willing servitude to an ability to subvert the system, the language of art can instead provoke unexpected reversals. Here I present the works of Jean-Charles Massera, Liv Schulman, Romana Schmalisch, and Robert Schlicht, who use humour to examine art’s ability to inflect the machine and caricature the counter-productive instrumentalization of its vocabulary.

There was a time when artists, willingly taken for mavericks, seemed alien to the domain of labour, its methods, and its discourse. Times have admittedly changed: exhibitions and publications, with governmental inducements and corporate solicitations, are proliferating. I shall not adumbrate the genealogy of artists’ relationships with labour from the nineteenth century up to the struggles of the avant-garde, to fulfil the status of art as a social act. I will note, however, that our era is not as concerned with the representation of labour and its associated emancipatory values and societal edification as with re-evaluating the artist’s position. As early as the 1960s, various artists gauged their own work in terms of professional standards and of the notion of profession itself. Marcel Duchamp, Robert Filliou, and the later “entrepreneurial” artists³ never tired of deconstructing the romantic figure of the creative genius, withdrawn from economic realities. Instead, their experimentations bring art face-to-face with its commercialization and operation, from the manufacture of goods to the marketing of services.

By a curious inversion, managerial reasoning, in turn, took up artistic activity as a possible model. The artist would become the perfect worker of the future: flexible, inventive, independent, and intrinsically motivated. To echo

Luc Boltanski and Ève Chiapello,⁴ the artist corresponds to the new spirit of capitalism, for which mutations in organizations and forms of production are a condition. Sociologist Pierre-Michel Menger also supports this theory,⁵ pointing out that the figure of the artist as a rebel on the fringes of society is obsolete. Is this the ultimate stage in the abandonment of all critical ambitions in art, signalling complete assimilation by the economic system? Far from giving the art sector the freedom it might have claimed, some have already identified its complete absorption into the “cultural logic of late capitalism.”⁶

1 — Gérard Mordillat, “Blocage : ‘Ne pas parler la langue de l’ennemi,’” *Fakir* (May 26, 2016), www.fakirpresse.info/blocage-ne-pas-parler-la-langue-de-l-ennemi (our translation).

2 — To forestall eventual opposition—which the so-called *Loi El Khomri* (the labour law named after the minister who brought it forward—trans.) had sparked a year earlier—the president signed executive orders reforming the Labour Code in record time, and despite union disapproval.

3 — Among them, the Artist Placement Group, Francis Alÿs, Christopher D’Arcangelo, Jean-Baptiste Farkas, Peter Fend, Andrea Fraser, Jenny Holzer, Fabrice Hybert, and Peter Nadin.

4 — Luc Boltanski and Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme* (Paris: Gallimard (Tel), 1999).

5 — Pierre-Michel Menger, *Portrait de l’artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme* (Paris: Seuil and La République des idées, 2002).

6 — Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (New York: Verso, 1991).



So, what is to be done? That question (and its reprise), *Que faire? (le retour)*, was the title of Jean-Charles Massera's show, co-produced with Benoît Lambert in 2011, over a century after Lenin's eponymous pamphlet was published. A couple of post-'68 rebels go over contemporary society's legacy, figuring out what is and isn't worth preserving. As in prior texts—*We Are L'Europe*⁷ and *Amour, gloire et CAC 40*,⁸ for instance—Massera here poses the thorny question, must one “go along with” or “go against”? Far from revolutionary fervour, Massera responds with an art practice that subverts existing norms and structures. He takes neo-liberal society, in which all productive activity is subordinated to consumerism, as context and material in order to consider the purpose of both art and labour, which are equally threatened by alienation.

Massera intends to eschew the dichotomy between a protest born of an aesthetic break based on autonomy, yet cut off from the social sphere, and the transformation of art into an ideological vehicle for the organs of power. With entryism as a guiding principle, he advances an aesthetics of intrusion into “the enemy's language,” adopting its tools, only to subvert them. With his fictions and tragicomic narratives, manifested in different forms—book, radio, audio installation, video, photography—Massera parodies entrepreneurial vocabulary, advertising slogans, and media tics to the point of absurdity. In poster campaigns

orchestrated in the public spaces of various cities, incisive phrases interspersed between ads act as a critical wake-up call. They break with the representations and messages that society usually provides on such billboards. In Rennes, for instance, *Under The Résultats* (2008) gives voice to workers, who are asked whether (or not) they recognize themselves in their company's results, image, or products. The texts *France guide de l'utilisateur*⁹ and “United Problems of Cout de la Main-d'œuvre”¹⁰ similarly underscore the hiatus between individuals' stories and the machinery of a system that swears solely by the imperatives of growth—along with the loopholes that can nonetheless be improvised by those individuals. Faced with the persistent observation of the dispossession of its working strength, would art's own strength not lie in showing the breach rather than patching it over?

Que faire? Liv Schulman, a young Franco-Argentine artist, also chose this title for a recent three-episode video series (2017) that foils a TV aesthetic. Groping for ideas, scriptwriters are gathered in a kind of group therapy hosted by a personality who's rather more castrating than facilitating. The dialogue, drawing from psychoanalytic vocabulary, economic jargon, and art, is verbomaniacal and aphasic by turns, gets delirious, and then implodes. A parody of “storytelling” corporate coaching techniques, the “Covinski” creative motivational method

(likely the artist's invention) swings between depersonalization and trance. But instead of loosening hang-ups, it exacerbates them to the point of paralysis.

As is her habit, Schulman recruited amateur actors on-site¹¹ to produce this film, which draws its comic potential from a misplaced realism. The characters' maladjustment to their environment, itself inhospitable (a warehouse full of equipment), is accentuated by such sartorial accessories as a disproportional plaster cast, badly bound bandages, an excessively large pencil. Individuals' dissociation produced by work leads to a schizophrenic relationship with reality. The disenfranchised writers, exposed not only to joblessness but to their own uselessness, suffer split personalities and start doubting their respective identities. Their scripts, moreover, can't hope to achieve the required originality, as they are constrained by the prescriptive framework of a society devoted to the cult of performance. In the most complete confusion between creation, creativity, and productivity, which eventually devalues any subjectivity, desire turns irrevocably to frustration and despair. And, in line with battles lost in advance, for which Schulman has a predilection, *Assemblée générale* (video, 2016), in which former employees meet to try to thwart their factory's closure, is predestined by the nature of its production—helium-filled balloons!

Instead of artists, or of salaried employees, with their histories and baggage, would recruiters not rather target temp workers, responsive to and formatted for current needs? To answer the question, German performers and videomakers Romana Schmalisch and Robert Schlicht imagined the *Labour Power Plant* (LPP), a kind of human resources centre that conditions workers, submitting them to a battery of exercises and simulations to improve their physical, psychological, and social abilities. To produce their fictional documentary, Schmalisch and Schlicht conducted research in employment agencies and training centres. Centring their investigations on theatre, dance, and cinema, the artists are interested in the incorporation of art into societal structures, particularly through training programs, both old and new.

LPP headquarters has set up shop at the Fonds régional d'art contemporain Grand Large (FRAC),¹² which is inaugurating a year of programming devoted to labour. The installation infiltrates the FRAC premises, borrowing from several of its elements, in particular the ambiguous window display of objects: works or accessories likely to be used during training sessions. The ascetically designed office is adorned with a large monochrome by Gerhard Richter, which starts to look like a representation of power. The larger-than-life decor introduces a split in one's perception of reality, an effect heightened by the mix of actors and amateurs in the films presented later. The institution becomes a participant in role-playing that shifts the meaning and function of the art.

In the film *Top/Down* (2018), shot on the top floor of the building, the LPP director discusses



the organization's performances with an outside controller, whose arrival on horseback heralds a few mishaps. Stereotypical statements follow one another, biting and cynical, with respect to the organization's competitiveness and contradictions. The insidious interference of intentions, desires, and the interns' interests during a training session becomes manifest in another film. One exercise is reminiscent of the project "the choreography of labour," which dealt with strategies for optimizing gestures for the purposes of productivity.¹³ Participants were invited to perform movements, of which they were not told the purpose, that tested for fluidity and stamina. The artists drew inspiration from the experiments of choreographer and teacher Rudolf Laban, famous for his dance notation technique but also known for his collaboration with the English industrial consultant F. C. Lawrence. Reality catches up with fiction!

Following her investigation of various businesses,¹⁴ sociologist Danièle Linhart's conclusions are even more convincing. Linhart reveals a paradoxical similarity between Taylorism and some contemporary trends. Today, as in the past, the rationalization of labour, even if motivated by efficiency, seeks legitimacy in the common good (scientific progress, increasing free time, and fulfilment and wellbeing in the workplace). Demands for a more human dimension, calls for creativity and taking initiative, she says, contribute nonetheless to dispossessing employees of any control over their profession and to breaking up collective identification through a process of increasing atomization.

Massera, Schulman, and Schmalisch and Schlicht, far from going along with the powers that be in levelling out conflicts and adhering to an apparently universally enviable business culture, use satire to portray the subordination of all productive activity—art included—to the

market. These artists parody a language that has become bloodless in its subservience to the dominant representations, codes, and mechanisms of labour in contemporary society. With a touch of irony, the deleterious utilitarianism that tosses out both the function of art and the emancipation of work tends toward generalized schizophrenia. In short, does the artist's power not reside in working the language from within, through forms created at the intersection of documentary and fiction?

Translated from the French by **Ron Ross**

7 — Jean-Charles Massera, *We Are L'Europe* (Paris: Gallimard (Verticales), 2009).

8 — Jean-Charles Massera, *Amour, gloire et CAC 40 : Esthétique, sexe, entreprise, croissance, mondialisation et médias* (Paris: P.O.L., 1999).

9 — Jean-Charles Massera, *France guide de l'utilisateur* (Paris: P.O.L., 1998).

10 — Jean-Charles Massera, "United Problems of Cout de la Main-d'œuvre," in *United Emmerdements of New Order* (Paris: P.O.L., 2002).

11 — During a residency at Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, *La Galerie en 2017*.

12 — *Titre de travail*, an exhibition by Romana Schmalisch and Robert Schlicht, from January 27 to August 26, 2018, at the Fonds régional d'art contemporain de Dunkerque, France.

13 — Conducted during a residency at the Laboratoires d'Aubervilliers, in 2014.

14 — Danièle Linhart, *La comédie humaine du travail : De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale* (Toulouse: Érès, 2015).

Romana Schmalisch & Robert Schlicht

← Détail de l'exposition | installation detail, *Titre de travail*, Frac Grand Large—Hauts-de-France, Dunkerque, 2018.

Photo : Aurélien Mole, © Romana Schmalisch / Robert Schlicht / Spectre Productions

Romana Schmalisch & Robert Schlicht

↑ *Top/Down*, capture vidéo | video still, 2017.

Photo : © Romana Schmalisch / Robert Schlicht / Spectre Productions