Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2017

**Morphing Bodies: Strategies of Embodiment in
Contemporary US Cultural Practices**

Charles Sheeler, *Suspended Power* (1939)

Hélène Valance

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/8446>

DOI : 10.4000/transatlantica.8446

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFA)

Référence électronique

Hélène Valance, « Charles Sheeler, *Suspended Power* (1939) », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 27 novembre 2018, consulté le 25 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8446> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8446>

Ce document a été généré automatiquement le 25 mai 2021.

Transatlantica – Revue d'études américaines est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Charles Sheeler, *Suspended Power* (1939)

Hélène Valance

Charles Sheeler (1883-1965), *Suspended Power*, 1939

HUILE SUR TOILE; 83,8 x 66 CM.

DALLAS MUSEUM OF ART, DON DE EDMUND J. KAHN

*

Le peintre de l'« Âge de la Machine »

- 1 Dans les États-Unis des années 1930, Charles Sheeler (1883-1965), peintre et photographe précurseur de ce que l'on appellera plus tard l'école précisionniste, apparaît comme l'artiste de l'âge de la machine (Lucic, 1991, 108-112). Ses photographies et ses peintures célèbrent en effet, à travers des compositions géométriques aux couleurs sobres et aux contours nets, un industrialisme triomphant, symbole d'un pays ayant trouvé son identité dans la démonstration de sa puissance technologique. L'éloge de la Machine va de pair avec une ambition nationaliste, partagée par une grande partie de ses contemporains, qui se pressent par exemple aux portes de la *Machine Age Exposition* à New York en 1927. Et si Sheeler rompt ostensiblement avec la tradition paysagère américaine longtemps éprise de nature sauvage lorsqu'il donne à une vue des usines Ford à River Rouge le titre d'*American Landscape* (1930)¹, il ne fait en réalité que perpétuer, sous d'autres dehors, la visée première de ses prédécesseurs: conférer une légitimité culturelle au Nouveau Continent².
- 2 Moins connu qu'*American Landscape*, *Suspended Power*, que Sheeler peint neuf ans plus tard, partage cependant plusieurs points communs avec lui. Les deux tableaux sont le fruit d'une commande, le premier pour le magazine *Vogue*, le second pour *Fortune*. Tous deux ont nécessité un long travail de documentation photographique, et reprennent assez fidèlement les clichés de l'artiste (Sheeler, 1939 LIEN : <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2855?locale=en>). Tous deux sont destinés à un public relativement aisé, convaincu de la pertinence des croisements entre beaux-arts et industrie, et acquis à l'idée d'un progrès technologique moteur de l'hégémonie américaine. En 1939, Henry Luce, fondateur de *Fortune*, charge Sheeler d'illustrer le thème de l'énergie. Le titre choisi pour la série, « *Power* », joue sur l'ambiguïté entre une acception littérale du terme et des échos symboliques bien plus larges. Le portfolio que propose Sheeler pour le numéro de décembre 1940 décrit ainsi une montée en puissance à travers l'histoire, au-delà de la simple histoire des techniques. La série débute avec une roue à eau antique, pour ensuite passer en revue diverses formes modernes de production d'énergie (turbines et centrales électriques) et moyens de transport aux noms patriotiques (de la locomotive « Hudson » à l'hydravion « Yankee Clipper »). La dernière image, centrée sur les hélices du Boeing 314, préfigure peut-être l'engagement des États-Unis dans la guerre, et la réquisition de la flotte d'aviation transatlantique au service de l'armée.

Sublime technologique

- 3 Encadré dans la série par les aubes de bois du moulin à eau et le fin lacs des câbles électriques d'une centrale électrique, *Suspended Power* démontre avec emphase le basculement imminent du pays vers la pleine-puissance technologique. Le tableau offre une vue surplombante de la turbine hydraulique de Gunter'sville (l'une des réalisations de la Tennessee Valley Authority) au moment de son installation finale, suspendue au-dessus de la cavité dans laquelle elle va être logée. Le gigantesque engin flottant au-dessus du vide, qui par comparaison réduit les ouvriers à l'état de minuscules présences, est un bon exemple de ce que l'historien David Nye décrit comme le « sublime technologique » (Nye, 1994). Sheeler reprend ici l'esthétique grandiloquente

déployée dans la représentation des grands espaces naturels américains pour la réinvestir dans le fait technologique : la machine supplante la montagne. Le texte qui accompagne la reproduction de *Suspended Power* dans le numéro de *Fortune* explicite cet élan vers le sublime. On y décèle aussi le besoin, encore, de s'affirmer face au précédent européen. L'article compare notamment l'anatomie de la machine aux torsos musclés dépeints par les artistes de la Renaissance, et assimile le silence du hall où cette turbine est en train d'être installée à celui qui règne sous les voûtes du Vatican (Sheeler, 1940, 73-74). Le transfert de la puissance de la Vierge médiévale (et européenne) à celle de la dynamo moderne (et américaine) décrit par Henry Adams au début du siècle (Adams, 1918, 382-390) constitue désormais une métaphore assez parlante pour être comprise à demi-mot d'un large lectorat.

- 4 Mais l'article de *Fortune* propose à ses lecteurs une autre référence sublime, américaine cette fois : l'atelier où l'« ossature » monstrueuse de la turbine a été formée et assemblée en Pennsylvanie est surnommé « galerie des mastodontes » (Sheeler, 1940, 74). Ce « mastodonte » joue un rôle central dans la tradition scientifique et culturelle américaine, et ce depuis le début du XIX^{ème} siècle. Il fournit à Thomas Jefferson insurgé contre les théories de Buffon la preuve que les espèces américaines n'ont rien à envier, par leur envergure et leur vigueur, à celles du Vieux Continent. Son squelette devient également la pièce essentielle du premier musée américain fondé par son découvreur, le peintre et inventeur Charles Wilson Peale, à Philadelphie. C'est d'ailleurs dans cette même Pennsylvania Academy of the Fine Arts que Sheeler poursuivra sa formation artistique, à la suite des plus grands noms de la peinture américaine. Si l'allusion furtive pourrait échapper à un lecteur contemporain, elle agit sans doute contre un contrepoint significatif aux exemples européens cités plus haut. L'animal sublime de Jefferson et Peale s'est mué en machine : relativement rares à cette intensité chez Sheeler, les tonalités chair qui dominent le tableau donnent à la turbine l'aspect d'un organisme vivant.

L'effacement de la force de travail

- 5 Derrière l'éloge triomphaliste de la machine pointe pourtant une nuance discordante, une vision potentiellement dystopique de la technologie. Les pales rose-orangé de l'hélice, entre lesquelles émerge à peine la tête d'un ouvrier, apparaissent comme les pinces d'un crabe géant, monstrueux et menaçant. Il y a quelque chose de dérangeant dans cette turbine flottant au-dessus du gouffre, et ramenant les hommes à l'échelle de Sisyphe ridicules, écrasés par son poids. L'image suggère un vortex descendant vers un monde souterrain à la *Metropolis*. On est loin de la vision des travailleurs d'un Lewis Hine, par exemple, qui présente l'homme et la machine en communion dans *Power House Mechanic* (1920-1921), ou qui suspend non la machine, mais l'ouvrier élevé à l'état de héros antique dans *Icarus, Empire State Building* (1930). Sheeler, qui inclut rarement la présence humaine dans ses compositions, se contente ici de figures anecdotiques, au bord de l'invisibilité. Comparée à un autre tableau de l'exposition de l'Orangerie, le portrait de Pat Whalen par Alice Neel (1935), l'œuvre de Sheeler néglige les individus qu'elle représente. Là où Neel peignait avec force les traits marqués, les mains puissantes de Whalen, Sheeler nous donne à voir des ouvriers aux bras ballants et sans visage : l'homme sur le point de se faire visuellement décapiter par l'hélice gigantesque,

s'il tourne la tête vers le spectateur du tableau, ne lui adresse pour tout regard que le vide reflété par le verre opaque de ses lunettes.

- 6 Lorsque l'on compare *Suspended Power* aux photographies qui ont servi à préparer la toile, on remarque que l'artiste a procédé à un travail d'élimination systématique. Plus de trace, par exemple, du personnage féminin assistant à la mise en place de la turbine du rebord de la fosse où l'engin vient d'être encastré. La scène a été également nettoyée, et les débris de bois et les outils posés pêle-mêle dans le cliché préparatoire laissent la place à des surfaces nettes et lisses. S'il reprend deux des ouvriers au bord de la fosse, Sheeler en fait disparaître deux autres au fond du trou. Les deux ouvriers restés dans la peinture ne sont plus en train d'accomplir un travail en commun avec leurs collègues, ils ne font plus rien d'autre que contempler passivement la machine. Seul ajout de Sheeler, le troisième ouvrier aveugle et tronqué, indique quant à lui plus une absence qu'une véritable présence.
- 7 Comme l'a montré Sharon Corwin, cet effacement préside aussi au travail de l'artiste (Corwin, 2003). Formé auprès de l'impressionniste William Merritt Chase, Sheeler passe les premières années de sa carrière à tenter de se débarrasser de la peinture gesturale de son maître. Dans un texte placé en exergue du catalogue de l'exposition qui lui est consacrée au MoMA l'année même où il peint *Suspended Power*, l'artiste explique que ces « coups de peinture flamboyants » doivent être supprimés pour éviter que la méthode du peintre ne « fasse obstacle au contenu du tableau » (Sheeler, 1940, 46)³. Tant que faire se peut, la « main » de l'artiste est rendue aussi invisible que celle du travailleur, la surface de la toile aussi lisse que l'acier poli de la machine, aussi neutre que le regard sans âme renvoyé par les lunettes de l'ouvrier.
- 8 Le texte de l'article élucide encore une fois cette oblitération, en décrivant longuement la vision fantasmagorique d'une machine opérant sans hommes et abolissant le travail humain, transmué en matière invisible :

Pendant des décennies [la turbine] produira de l'électricité presque sans arrêt, sans combustible, et ne nécessitera que très peu de supervision. Les nombreuses heures de travail humain seront oubliées: les heures pendant lesquelles les machinistes ont construit les pelleteuses qui ont préparé le site du barrage, les heures pendant lesquelles leurs conducteurs ont souffert de la poussière et le bruit, les heures passées par les ouvriers dans les cimenteries à suer dans leurs bleus de travail sales, les heures passées dans cette galerie des mastodontes qu'est l'atelier de la compagnie S. Morgan Smith à York en Pennsylvanie, où l'énorme ossature de cette turbine a été formée et assemblée. Toutes ces heures de labeur sont implicites dans ce moment d'accomplissement, et vont désormais être transmues en millions de kilowatts par heure, apportant le confort à bien des hommes et des femmes, et les assistant dans leurs efforts à venir. (Sheeler, 1940, 74)⁴

Cette vision n'est sans doute pas sans charme pour les lecteurs de *Fortune*, un magazine s'adressant avant tout à une classe dirigeante aisée, et dont la ligne éditoriale se focalise davantage sur les progrès techniques et industriels que sur les préoccupations des travailleurs⁵. Ce rêve d'un travail sans travailleurs s'inscrit surtout dans un contexte historique de relations sociales tendues, où, dans le sillage de la crise économique, d'intenses conflits sociaux ont mené à l'adoption en 1935 par le gouvernement du New Deal du National Labor Relations Act, assurant aux ouvriers le droit de former des syndicats et offrant un cadre institutionnel fédéral pour protéger le syndicalisme. Gunterville, où vient d'être installée cette turbine promettant d'abolir le travail humain, a justement été l'un des hauts lieux de la lutte ouvrière du milieu des années 1930 : à l'été 1934, les ouvriers des usines textiles de la ville se mobilisent pour

exiger un salaire minimum de douze dollars et une semaine de trente heures, la réintégration des ouvriers licenciés pour activité syndicale et la reconnaissance des syndicats. Ces grèves sauvages se propagent rapidement dans tout l'Alabama, avant de paralyser le secteur entier au niveau national en septembre. Sheeler comme l'auteur du texte de *Fortune* se souviennent sans doute de ces conflits lors de la préparation du portfolio.

- 9 Pour autant, si l'article fait montre d'un *wishful thinking* à peine dissimulé, le travail humain ne peut complètement être évacué du tableau. Aussi ambigu qu'ils soient, les personnages que Sheeler inclut dans la composition signifient une présence persistante. Revenons, en guise de conclusion, sur le titre de l'œuvre, qui souligne le choix du peintre de montrer la turbine en suspension. La toile fige la scène dans un moment ambivalent, et si le progrès qu'elle présente est imminent, il est aussi arrêté. Il y a peut-être aussi une part de jeu dans ce suspens. À commencer par un jeu de mots : le terme *suspended* attire l'attention du spectateur sur le mimétisme visuel entre les bretelles (*suspenders* en anglais) de l'ouvrier penché sur le gouffre et celles qui retiennent la machine. Ce rapprochement indiquerait-il une certaine continuité dans la transition entre le travail humain, poussière tant par ses dimensions que par son impureté, et le travail continu, parfait, infini de la machine ? On aurait aussi envie de lire ce rapprochement à la fois visuel et lexical comme un dernier clin d'œil à une culture ouvrière en passe de disparaître, ou du moins que certains souhaiteraient voir disparaître. Ce détail vestimentaire signe en effet une vision peut-être déjà – et ostensiblement – nostalgique de la culture ouvrière américaine, sur le point d'être supplantée par l'avènement utopique d'un monde sans travail manuel. La salopette des travailleurs n'est pas sans rappeler, par exemple, le costume gentiment démodé du fermier de Grant Wood dans *American Gothic* (1930 LIEN : <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/6565>)⁶. Relégué dans un passé désuet, le travail ne serait toutefois pas encore complètement passé dans l'« implicite », même si le texte de *Fortune* ne semble pas vouloir lui voir d'autre destinée. Sur la toile de Sheeler, la turbine, suspendue en plein progrès, n'a pas encore totalement éliminé le turbin.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS, Henry, « The Virgin and the Dynamo », in *The Education of Henry Adams*, Boston, Houghton Mifflin, 1918, 382-390.

COLE, Thomas, « Essay on American Scenery, » *American Monthly Magazine*, 1, Janvier 1836, 1-12. Traduit par Karim Chabani et Christian Fournier, et commenté par François Brunet, *Essai sur le décor naturel américain*, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2004.

CORWIN, Sharon, « Picturing Efficiency : Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labor », *Representations*, vol. 84, n°1, novembre 2003, 139-165.

LUCIC, Karen, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, Londres, Reaktion, 1991.

NYE, David E., *American Technological Sublime*, Boston, MIT Press, 1994.

SHEELER, Charles, *Charles Sheeler : Paintings, Drawings, Photographs with an Introduction by William Carlos Williams*, New York, Museum of Modern Art, 1939.

-- « Power. A Portfolio by Charles Sheeler », *Fortune Magazine* vol. 22, n° 6, décembre 1940, 73-74.

YOUNG, William H. et Nancy K. Young, *The Great Depression in America : A Cultural Encyclopedia*. Westport, CT, Greenwood Press, 2007.

NOTES

1. Voir l'article de Jacques Pothier dans ce dossier.
 2. Sur les ambitions nationalistes de la peinture paysagère du XIX^{ème} siècle, voir par exemple Cole, 1836, commenté par Brunet, 2004.
 3. « In the days of the art school, the degree of success in the employment of the slashing brushstroke was thought to be evidence of the success of the picture. Today it seems to me desirable to remove the method of painting as far as possible from being an obstacle in the way of consideration of the content of the picture. »
 4. « For decades, it will whirl out power with few stops, no fuel, and very little supervision. The important man-hours of labor will all have gone before: the hours put in by the machinists who built the power shovels that prepared the dam site; the dusty, slamming hours of the drivers who worked them; the hours of the workers in cement plants, sweating in gritty overalls; the hours in that hall of the mastodons, the shop of the S. Morgan Smith Co. at York, Pennsylvania, where the great bones of this turbine were shaped and fitted together. All of these man-hours are implicit in the moment of achievement, will henceforth be transmuted and run off into millions of kilowatt-hours to provide comfort to many men and women and aid to them in further efforts. »
 5. Il faut néanmoins souligner des exceptions notables, comme le signale l'inclusion d'artistes socialistes comme Ben Shahn (Young et Young, 2007, 289-290).
 6. Voir l'article de Didier Aubert dans ce dossier.
-

AUTEUR

HÉLÈNE VALANCE

Université de Bourgogne Franche-Comté