

Esthétique et mises en scène du patrimoine industriel architectural

Patrice De La Broise

► **To cite this version:**

Patrice De La Broise. Esthétique et mises en scène du patrimoine industriel architectural. Recherches en communication, 2003, 18. <sic_00000601>

HAL Id: sic_00000601

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000601

Submitted on 19 Sep 2003

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Esthétique et mises en scène du patrimoine industriel architectural

Patrice de la Broise¹

La représentation, comme réduction sémiotique consistant à inscrire le réel dans des codes et dans des conventions, n'est évidemment pas étrangère à la problématique d'une esthétique organisationnelle. Considérant l'architecture industrielle comme langage et support de communication des organisations, nous envisageons d'abord cette architecture dans ses dimensions fonctionnelles et symboliques jusqu'à lui reconnaître la fonction institutionnelle qui en motive fondamentalement l'esthétique. Nous entendons par esthétique industrielle cette forme de dépassement par laquelle l'industriel vient à sacrifier un peu de la raison au sentiment, de l'utilitaire à l'artistique, de l'économique au culturel. Par-delà une médiation organisationnelle alliant le « beau » à l'ordinaire, nous considérons aussi l'étrange connivence entre l'esthétique industrielle et l'esthétique muséale. Un clin d'œil d'autant plus complice que les lieux de culture, celle des arts vivants et des arts plastiques, sont aujourd'hui nombreux à investir les lieux de la culture industrielle, celle du travail et de la technique.

1. L'esthétique dans l'architecture industrielle : signes précurseurs d'une communication institutionnelle

Indéniablement, l'esthétique industrielle a partie liée avec la communication d'organisation. L'architecture, par laquelle l'entreprise se donne à vivre, à voir et à reconnaître, participe d'une esthétique qui nous est sensible, consciemment ou non, en ce qu'elle fixe ou modifie notre rapport à l'organisation référente. L'esthétique industrielle, abusivement réduite par le dictionnaire et la littérature spécialisée aux objets produits par l'industrie, mérite tout autant d'être rapportée au bâti et à la scénographie dans l'exhibition et/ou l'exposition de l'entreprise.

Nous considérons, après d'autres, que les signes extérieurs et intérieurs d'entreprise opèrent à la manière de la littérature, comme un texte dont on peut tenter d'interpréter, non seulement les éléments dénotés et connotés, mais aussi un message proprement esthétique justiciable d'une lecture sensible. Nous naviguons ici entre structuralisme et constructivisme, dans une phénoménologie de l'esthétique industrielle dont la force de représentation convoque tout à la fois un « savoir » (celui du créateur) et un « penser » (celui du public) symboliques. Les logiques de production et de reconnaissance s'appuient, pour partie, sur un système de codes et de conventions qu'il est tentant, même très partiellement, de décrypter. Cela étant, l'esthétique industrielle à l'œuvre, par exemple, dans « l'architecture contextuelle »² ou « l'architecture transformée »³, témoigne d'une construction sociale du monument ne laissant qu'une liberté relative à son auteur, dans sa création comme dans son interprétation par autrui.

¹ Maître de conférences en Sciences de l'Information et de la Communication, chercheur au Groupement des Équipes de Recherche Interdisciplinaire en Communication (GÉRICO), Université Charles-de-Gaulle Lille 3.

² A. PELISSIER, *Reichen et Robert, architectures contextuelles*, Paris, Éd. Le Moniteur, 1993.

³ K. POWELL, *L'architecture transformée : réhabilitation, rénovation, réutilisation*, W.O. Desmond (trad.), Paris, Seuil, 1999.

L'architecture industrielle, fonctionnelle et symbolique

Considérons, en premier lieu, les caractéristiques fonctionnelles d'une esthétique architecturale. Il est évidemment possible, à partir de certains indices métonymiques, de différencier des architectures civile, religieuse, publique, industrielle. La cheminée haute, le chevalement, la halle... dénotent, par leurs caractéristiques formelles, une activité productive ou marchande. Cette reconnaissance est cependant contrariée par l'évolution d'une activité économiquement moins lisible dans ses manifestations architecturales. Elle est plus délicate encore si l'on considère l'opacité d'une esthétique industrielle moderne où l'iconoclasme le dispute à la polyphonie. La croissance et le progrès technique aidant, des entreprises – parfois séculaires – ont dû opter pour de plus grands espaces, modulables, mieux adaptés à leur nouvel outil et à leurs impératifs logistiques. Dans des zones dites « industrielles », froides et atemporelles, le plus souvent rejetées à la périphérie des centres urbains, on peine à discerner laquelle de ces infrastructures métalliques s'est spécialisée dans la production agroalimentaire, l'imprimerie, le négoce ou la mécanique. Pourtant, face à ce nivellement esthétique, certaines entreprises osent encore une véritable « signature » architecturale. À l'exemple de la coutellerie de Laguiole, redessinée par Philippe Starck, quelques entreprises ont conscience de la portée et de l'impact d'un bâti sur l'image de leur production et de leur enseigne. Des mises en scène, parfois spectaculaires (jets d'eau, fresques, sculptures monumentales, etc.) signifient l'activité de production, sur un mode au demeurant plus artistique que fonctionnel (quand bien même l'art serait-il dévoyé par le graphisme publicitaire, lequel fut maintes fois détourné par la création artistique)⁴. Il reste que le sens architectural n'est pas seulement dénoté ; il est aussi connoté dans une esthétique empreinte des mœurs, des vicissitudes et de l'idéologie de son temps comme de son territoire. Du château néo-médiéval des seigneurs du textile (Roubaix) au « paquebot » Renault de l'Île Seguin, c'est une histoire industrielle qui nous est contée, mêlée d'histoires locale, politique, économique et sociale. Tout y est : de la mono-industrie paternaliste au « baromètre de la France » (Renault), l'esthétique industrielle nous livre encore quelques symboles monumentaux dont nombreux ne sont plus, hélas, que ruines ou icônes⁵.

Cela étant, l'esthétique industrielle n'est pas seulement affaire d'archéologues. Il y a, dans l'architecture d'hier et d'aujourd'hui, un message esthétique par essence, dans son rapport à la matière notamment.

Le matériau, outre les performances techniques dont les innovations ont fait évoluer la maîtrise, donne sens à l'espace construit. La pierre, symbole de perpétuité, dure et durable, fut longtemps le signe de l'entreprise pérenne, bien assise sur son patrimoine, présente jusque dans les murs de l'Hôtel de ville, des écoles, de l'habitat, des hospices et même de l'Église. Le bois est son opposé parfait : flexible et chaud. Il est de ces matériaux dont les anciennes manufactures faisaient volontiers leurs charpentes et leurs ateliers à pans de bois. Plus rare aujourd'hui, sa noblesse végétale est encore respectée en ce que sa présence, même fragile en des lieux de travail, les transforme ou les maintient irrésistiblement en lieux de vie.

⁴ P. DE LABROISE, D. JACOBI, « La visite de sites industriels, vecteur d'une image de l'entreprise », in B. FRAENKEL, C. LEGRIS-DESORTES (dir.), *Entreprise et sémiologie*, Paris, Dunod, 1999, pp. 153-166.

⁵ E. DE ROUX, *Patrimoine industriel*, Paris, Éd. du Patrimoine et Scala, 2000.

À ces matériaux traditionnels, s'ajoutent ceux de la Grande Industrie (vers 1840) : la brique et le fer ; deux matériaux révolutionnaires dont Woronoff nous commente les attributs : « À fonctions particulières, matériaux spécifiques. En premier lieu, la brique. Elle triomphe partout, dans toutes les branches. Là surtout où elle n'est pas dans les traditions de la construction régionale, elle signe véritablement l'industrie »⁶. La brique pourrait être rapportée à l'entreprise nourricière, plus maternelle, plus humble aussi. Sa régularité et son horizontalité lui confèrent un caractère stable et social ; comme en témoignent Roubaix, la ville lainière, ou encore le Familistère Godin à Guise. « L'autre matériau de la modernité est, bien sûr, le fer. À l'état de fonte, il remplace le soutènement par des murs »⁷. Et même si le bois résista quelque temps aux assauts du fer (redouté pour sa torsion en cas d'incendie), l'arrivée de l'acier fut déterminante dans la plupart des constructions industrielles qui suivirent.

Le béton, celui dont on fait les grands ouvrages du « génie » moderne (barrages, centrales, ponts, etc.) marque incontestablement un tournant décisif dans l'histoire de l'industrialisation, avant même que de modifier radicalement l'habitat urbain.

Reste le verre, matériau équivoque par excellence, comme le sont aujourd'hui les miroirs sans tain des grands centres d'affaires. Ceux-là sont bien visibles et même futuristes, mais n'offrent au regard extérieur que le reflet de leur propre environnement. Écologique et fragile, le verre est le matériau idéal de l'entreprise post-moderne, feignant la transparence et le respect de son environnement, mais tout aussi close et secrète que l'étaient les forteresses industrielles du 19^{ème} siècle.

L'esthétique architecturale de l'industrie : de l'historicisme à la modernité

Arrêtons là notre approche sommaire d'un bâti industriel fonctionnel et symbolique, pour envisager le caractère ostensible, sinon ostentatoire, d'une industrie en quête de représentation architecturale. Cette représentation, on l'a dit, oscille entre les contingences techniques et économiques d'une architecture fonctionnelle et la manifestation en trois dimensions d'une image d'entreprise, sinon d'une culture d'organisation. À la question « quel style pour l'industrie ? », on peut répondre en évoquant le modèle néo-palladien des années 1820. « Les filatures de l'époque s'en inspirent, et toute la France industrielle paraît s'être mise aux pilastres et attiques. Les baies en plein cintre font aussi partie de ce vocabulaire dominant [...] Une autre tendance, inspirée du néogothique, se répand vers les années 1860-1880, en particulier dans le Nord. La cheminée crénelée, comme les tours, de l'usine Motte-Bossut à Roubaix, voudraient donner le recul et la légitimité historiques à l'aventure industrielle contemporaine »⁸.

Mais toutes les entreprises, même au 19^{ème} siècle, n'adhèrent pas à cette sorte d'historicisme architectural. La chocolaterie Menier, à Noisiel, constitue un exemple remarquable d'esthétique industrielle conciliant l'innovation technique et le raffinement dû à une production gourmande : « Son bâtiment, qui succède à un moulin, emprunte son système constructif à la technique du pan de bois, hourdé de terre. L'innovation a été de remplacer le bois par le fer, hourdé de briques, et l'audace, d'avouer cette structure. L'austérité ostensible du métal est compensée par la polychromie de la céramique où la

⁶ D. WORONOFF, *Histoire de l'industrie en France*, Paris, Seuil, 1994. pp. 248-249.

⁷ D. WORONOFF, *op.cit.*, pp. 249-250.

⁸ D. WORONOFF, *ibidem*, p. 250.

fleur de cacao rappelle le produit, et le monogramme, M, le propriétaire »⁹. Restaurée par les architectes Philippe Robert et Bernard Reichen pour devenir le siège social de Nestlé France, cette usine emblématique de l'architecture industrielle française reste aujourd'hui l'un des plus beaux fleurons de son patrimoine¹⁰.

Une marque, un site et des médailles

Fétichiste ou collectionneur, peut-être avez-vous conservé l'une de ces boîtes à biscuits fameuses dans lesquelles Lefèvre-Utile conditionnait autrefois les « petits LU ». Ce « packaging », délicieusement suranné, est porteur de plusieurs signes dont l'association vise à construire l'image d'un produit, d'une marque, d'une entreprise. Sur cette boîte en fer blanc, que voit-on ? Un « petit-beurre », certes. Il est reproduit, grandeur nature, sur deux faces opposées, flanqué des initiales célèbres de Lefèvre-Utile. Sur le couvercle, l'ange de la Renommée, portant trompette et lauriers, nous annonce les plus hautes « distinctions » obtenues par l'entreprise. C'est là un véritable tableau d'honneur digne des meilleurs écoliers : Paris 1900, Bordeaux 1907, Nancy 1909, Bruxelles 1910 ; autant d'expositions nationales et universelles à l'occasion desquelles Lefèvre-Utile s'est vu décerner un « grand prix ». Restent deux faces, identiques, mais plus troublantes encore. L'usine nantaise, tel un îlot industriel dans la ville, y est représentée à la manière d'une gravure, jusque dans le détail de ses infrastructures : tours d'apparat, ateliers, cheminée, bureaux. N'est-ce pas là une métaphore exemplaire de l'entreprise communicante par excellence ! La « boîte » métallique porteuse d'une image à plusieurs faces : une marque « déposée », un site, un curriculum.

La marque nous intéresse ; d'autant que les initiales de l'entreprise sont aujourd'hui détournées au même titre que le site, transformé en « Lieu Unique », appellation dûment contrôlée d'un nouveau centre d'art contemporain installé en lieu et place de l'ancienne usine. Nous y reviendrons.

Le site, reproduit dans une iconographie proche des images d'Epinal, témoigne de l'attachement que certains industriels ont bien voulu porter à leur empreinte physique dans le paysage urbain. Sans doute la forteresse est-elle difficile d'accès, comme en témoigne le mur d'enceinte qui protège l'outil de production, mais elle s'offre ostensiblement au regard de l'habitant et du consommateur.

Le curriculum, enfin, avec son lot de récompenses exhibées, est tout aussi éloquent ; il témoigne non seulement d'une quête de notoriété, mais signifie plus encore un besoin de distinction et de reconnaissance.

L'Exposition : célébration et préfiguration d'une esthétique industrielle

En l'espèce, l'esthétique industrielle doit beaucoup aux « fastes du progrès » et de la performance que furent les expositions industrielles, nationales et universelles¹¹. On se souvient des gigantesques pavillons Schneider érigés pour les expositions universelles de 1867, 1878 et surtout 1900. En 1878, l'architecte Paul Sédille hésitait encore entre

⁹ D. WORONOFF, *ibidem*, p. 250.

¹⁰ E. DE ROUX, op. cit., pp. 58-69.

¹¹ B. SCHREIDER-GUDEHUS, A. RAMUSSEN, *Les fastes du progrès : le guide des expositions universelles 1851-1992*, Paris, Flammarion, 1992 ; P. ORY, *L'exposition universelle*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1989 ; C. MATHIEU, « Les Établissements Schneider et les Expositions universelles », in C. MATHIEU ET D. SCHNEIDER (dir.), *Les Schneider, Le Creusot : une famille, une entreprise, une ville (1836-1960)*, Paris, Éd. Fayard et RMN, 1995.

larationalité haussmannienne et la polychromie antique des temples grecset romains. L'ouvrage monumental sera par la suite remonté sur lesite-même de l'entreprise pour y abriter une partie de laproduction. Ce détail a son importance : il souligne la fonction depréfiguration architecturale remplie par les expositionsinternationales, lesquelles donnent lieu à un ré-investissementdu bâti pour une destination, tantôt industrielle, tantôtculturelle. En témoignent la ré-affectation de grands ouvragesà des fins muséographiques, tel le Grand Palais, construit en1897 dans le cadre du vaste programme mis en place pour l'Exposition Universellede 1900.

Précisément,l'exposition de 1900 marque une véritable apothéose dansl'histoire des exhibitions publiques de l'Industrie. Lesétablissements Schneider y sont, une fois encore,représentés de manière éclatante et mêmeprémonitoire si l'on considère l'architecturebelliqueuse du pavillon conçu, cette fois, par Bonnier. Très envue, sur la rive gauche de la Seine, encadré par les palais militaires,le pavillon Schneider affecte la forme d'un vaste dômemétallique rouge sang de quarante-deux mètres de diamètrehérissé de tourelles mobiles, elles-mêmeséquipées de canons gigantesques. Paradoxalement, cette visionapocalyptique est saluée par la critique pour son esthétiqueaudacieuse et sans concession : « ce monstre de fer [...]qui s'enorgueillit de son mépris pour le charme et la vainedécoration, tire une indéniablement beauté de soncaractère propre et de son rationalisme. Sans sculptures ni peintures,l'auteur [Louis Bonnier] a symbolisé tout un état social,toute la force aveugle de l'industrie broyeuse d'hommes, toutel'implacabilité de la guerre pour laquelle les manufacturespréparent les engins de mort. Il a su, le premier, préciser laformule de l'art de l'ingénieur, formule que les manieursd'X s'entêtent à chercher dans le Parthénon oudans Notre-Dame, comme si l'esthétique de la pierre pouvait s'appliquer à la fonte, et l'esthétique dupassé, au présent »¹².

Exhiber versus exposer : l'esthétiqueindustrielle comme art de la représentation

Dans un chapitre d'ouvrage,titré *Expositions propres, expositions sales*, Staudenmaier aborde l'esthétique technologique d'Henri Ford à traversdeux réalisations muséographiques d'exception : le *HenriFord Museum* et *GreenfieldVillage*, deuxéquipements réalisés dans les années 20 àproximité de l'usine célèbre de la Rivière rouge¹³.Il nous importe moins ici de traiter du fordisme en tant que modèle d'organisation caractéristique de la rationalisation industrielle(organisation scientifique du travail) que de considérer lesreprésentations de ce modèle à partir d'uneesthétique industrielle aux prises avec des exigences d'image— celle d'une autorité charismatique — de relationspubliques et, pour tout dire, de communication institutionnelle. En 1930, nousdit Staudenmaier, ce n'est pas le complexe du Musée Ford et duGreenfield Village, mais bien l'usine de la Rivière rouge qui estle véritable musée. L'usine tentaculaire était alorssans conteste la plus grande usine de fabrication au monde.« L'usine offrait des visites guidées au grand public.Tous les ans, un demi-million de personnes accourraient y voirl'apothéose de la technologie moderne. En un sens, l'usinedevenait le lieu d'exposition le plus gigantesque et le plus populaireà avoir jamais été imaginé dans l'histoiredes musées techniques »¹⁴.

¹² F. JOURDAIN,« L'architecture à bâtons rompus », *Revue des arts décoratifs*, novembre1910, p. 344, cité par C. MATHIEU,op. cit., pp. 256-258.

¹³ J. STAUDENMAIER,« Expositions “propres”, expositions“sales” : l'esthétique technologique d'Henry Ford », in B.SCHRÖDER-GUDEHUS (dir.), *La société industrielleet ses musées*, Paris,Éd. des Archives Contemporaines, 1992, pp. 171-189.

¹⁴ J. STAUDENMAIER,op. cit., p. 174.

La symbolique de la rationalité industrielle, dont la chaîne semi-automatique et la célèbre Ford T constituent des mythes toujours vivaces, pourrait fort bien se prêter à l'exhibition. Mais pourquoi Ford a-t-il souhaité la création d'un musée-village, alors même que son usine suscitait déjà l'admiration de ses visiteurs ? Parmi une série d'hypothèses, Staudenmaier en formule deux principales sur lesquelles nous proposons de revenir.

Première hypothèse : le musée comme sanctuaire et monument à la gloire du fondateur. Intimidé autant que ses visiteurs par la « monstruosité » de l'usine, Ford aurait, comme pour s'en protéger, construit un musée-village distinct de l'appareil productif. Il faut y voir surtout l'orgueil de l'entrepreneur « self made man » conscient de son passage à la postérité. Au reste, nombre de constructions industrielles portent les stigmates de cet ego entrepreneurial. Il en est ainsi du paternalisme industriel des grandes dynasties dans la métallurgie ou le textile. Cette sorte d'esthétique patronale était particulièrement manifeste dans les palais de l'industrie des Wendel, Schneider et autres Motte-Bossut. Cela est tout aussi manifeste dans la démesure architecturale des grandes firmes multinationales alliant des matériaux high-tech où le verre et l'acier tutoient les cieux au point de devenir les symboles, trop fragiles, d'un capitalisme triomphant.

Seconde hypothèse : l'esthétisation de la technique. Paradoxalement, à Greenfield Village, les technologies du 20^{ème} siècle étaient quasiment absentes. Il n'était d'ailleurs nullement fait mention de la chaîne de montage qui a pourtant présidé au succès du fordisme. La chronologie-même du progrès technologique se trouve malmenée dans une série de sanctuaires où le tribunal de Lincoln (dans lequel celui-ci commença sa carrière) jouxte les laboratoires de Menlo Park où Thomas Edison avait découvert la lumière électrique. Le musée voisin faisait, quant à lui, office de conservatoire (sinon de cabinet de curiosité) dans lequel des objets choisis pour leur esthétique et leur rareté (moteurs à vapeur, automobiles, locomotives, machines outils et appareils ménagers...) prenaient place dans une présentation taxinomiste et sérielle dont la chronologie visait à montrer la progression du génie inventif. « La "machine propre", expression de l'esthétique de Ford, en aseptisant le processus technologique, s'écarte de la réalité de la Rouge. Quand on connaît les tendances solipsistes de Ford et son inclination pour le contrôle, on ne s'étonne pas que son esthétique l'ait amené à montrer la technologie sous son plus beau jour, sous la forme de machines aseptisées, coupées de leur milieu réel »¹⁵.

Quels enseignements peut-on tirer de ces mises en scène fordistes ? Le premier vient de ce que, contrairement à ce que donne à croire la reconnaissance tardive d'un patrimoine industriel (années 70), les exhibitions et expositions publiques de l'industrie ne constituent pas un phénomène récent. Il faut se souvenir, avec les expositions industrielles nationales et universelles, des très nombreux musées érigés dans la France du 19^{ème} siècle en l'honneur d'une bourgeoisie manufacturière et d'affaires. Il faut aussi rappeler les expériences précoces d'ouvertures au public des lieux de production ; cela bien avant qu'on ne parle de « tourisme industriel » ou de journées portes ouvertes.

Il faut surtout considérer ces mises en scène de l'industrie comme des formes primitives et néanmoins sophistiquées d'une communication institutionnelle qui, à l'époque, ne disait pas encore son nom. Exhiber, exposer... l'entreprise expose (sous la forme de collections propres ou acquises) et s'expose en se rendant visible (par une architecture) et accessible (par la visite de ses installations). Autrement dit, cette ostentation n'est, encore aujourd'hui, qu'une transparence feinte, et l'esthétique industrielle participe toujours d'un rapport de forces entre ce que montre l'entreprise et ce qu'elle masque, par nécessité ou

¹⁵ J. STAUDENMAIER, *ibidem*, p. 182.

par choix. S'ensuit une série d'oppositions remarquables entre : ce qui est laissé en situation *versus* ce qui est extrait de son contexte, nommé et interprété dans un espace qui l'institue en élément culturel ; ce qui est public *versus* ce qui est privé ; ce qui est sale *versus* ce qui est beau et digne d'être regardé.

II. Esthétique industrielle et Culture : les signes d'une connivence

Paradoxe ou ironie du sort ? voilà que la culture investit les lieux de production pour les transformer en espaces de création ou de représentation artistiques. Peut-être est-ce, après tout, un juste retour d'ascenseur : la culture, objet de mécénat venant au secours de l'industrie. À dire vrai, cette alliance était déjà perceptible dans les expositions universelles, comme elle le fut aussi dans les premiers musées d'Art et d'Industrie. Mais la reconnaissance d'un patrimoine industriel, notamment pour sa valeur architecturale, est beaucoup plus récente. Un colloque organisé dernièrement par le musée du Louvre — haut-lieu de ré-affectation artistique d'une résidence princière — abordait la question de l'architecture industrielle et de son réinvestissement¹⁶. Pour en débattre, les exemples ne manquaient pas : la Ruhr (classée au patrimoine mondial de l'UNESCO), l'usine Casaroma de la Fondation « La Caixa » à Barcelone, la Tate Modern Gallery de Londres (installée dans une ancienne centrale électrique), l'usine du Lingotto à Turin, Stella Matutina à la Réunion, Blin & Blin à Elbeuf, Menier à Noisiel... Il semble que l'entreprise soit, plus que jamais, conquise par la culture, le patrimoine, les arts et les musées. Pourtant, s'étonne Gilles Duhem : « classer, muséifier, n'est-ce pas l'antithèse du message que nous transmet cet héritage [industriel]. N'est-ce pas figer ce qui, par essence, était le symbole même du dynamisme et du mouvement d'une époque qui ne doutait absolument pas d'elle-même ? »¹⁷. Et l'intervenant d'ironiser sur la consécration monumentale d'un bâti d'abord conçu à des fins productives.

Du lieu de production à l'espace de création

Comment interpréter alors cette « allégorie » du patrimoine¹⁸ et de l'esthétique industriels ? Sur ce point, Riegl nous enseigne que : « ce n'est pas leur destination originelle qui confère à ces œuvres la signification de monuments. C'est nous, sujets modernes, qui la leur attribuons »¹⁹.

Pour nous en convaincre, revenons un instant sur l'exemple cité plus haut de la manufacture Lefèvre-Utile installée, jusqu'en 1986, en bordure du canal Saint Félix à Nantes. Outre la reconstruction de la célèbre tour « phare » présentée à l'exposition universelle de 1900 — et dont ne subsiste plus qu'un exemplaire sur les deux jumelles formant portail — c'est surtout la réhabilitation du site qui nous intéresse ici. En 1997, l'annexe Ferdinand Favre — unique rescapée de l'usine détruite pour les trois quarts de ses infrastructures — est confiée à l'architecte Patrick Bouchain. Celui-ci entend « maintenir le site envié », conformément au projet de Jean Blaise qui souhaitait transformer l'ancienne biscuiterie en « usine à produire de

¹⁶ Journée de débat, *Réinvestir l'architecture Industrielle ?*, Auditorium du Louvre, 5 décembre 2001.

¹⁷ G. DUHEM, « Vers une autre définition du patrimoine industriel ? », intervention à la journée de débat, *Réinvestir l'architecture industrielle ?*, Auditorium du Louvre, enregistrement sonore, 5 décembre 2001.

¹⁸ F. CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁹ A. RIEGL, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Seuil, 1984, pp. 90-92.

l'imaginaire »²⁰. "Lefèvre-Utile" devient alors le "Lieu Unique", tout à la fois Scène Nationale et Centre de recherche pour le Développement Culturel.

L'esprit du lieu, à commencer par son esthétique, est au centre du ré-investissement architectural et du parti-pris esthétique défendus par son auteur : « Le lieu existe déjà et il fonctionne. Trop souvent, quand un architecte passe, il ne reste plus rien d'un lieu ; ce qui est à faire, c'est de le mettre aux normes sans le dénaturer, sans retirer son âme »²¹. De fait, et suivant un principe d'économie déjà sensible à la logique industrielle, Patrick Bouchain prend soin de conserver en l'état ce qui peut l'être : anciennes faïences, sols et piliers en béton, tuyauteries, poutrelles et escaliers métalliques. Tout signifie l'organisation industrielle passée. Par exemple, la librairie et l'accueil/billetterie du Lieu Unique occupent des cages grillagées. La scénographie culturelle pousse ainsi jusqu'à l'extrême la ressemblance et la continuité avec le brutalisme de l'usine. Même la signalétique minimaliste, autonome ou directionnelle, réalisée au pochoir à même les murs ou sur des plaques métalliques suspendues par des chaînes, est en tous points semblable à celle d'un atelier.

La performance architecturale et scénographique ne s'arrête évidemment pas à cette sorte de *mimesis* bon marché. La véritable performance tient au fait que ce ré-investissement architectural reste, volontairement, inachevé ; laissant aux artistes le soin de le construire et de le modifier au gré de leurs productions, de leurs « installations », avec ce que cela suppose d'innovation et de contraintes. Là est le véritable esprit du lieu.

Lieux dits et lieux communs de l'Industrie et de l'Art

Sans doute la notion d'espace alternatif est-elle la plus appropriée pour qualifier la ré-affectation culturelle et artistique d'un patrimoine industriel monumental. Alternative à la crise, d'abord, après que l'ultime benne a été remontée et que les derniers mineurs sont partis. Alternative patrimoniale quand l'industriel nourricier aurait tôt fait d'effacer les traces de l'abandon consécutif à son déclin. Alternative culturelle aussi, quand l'artiste investit d'autres lieux, se reliant — par choix ou par nécessité — vers des formes et des cadres non conventionnels de création et de représentation. Alternative sociale, enfin, quand la mémoire collective flanche jusqu'à n'être plus qu'une légende.

Les mots ont évidemment leur importance, en ce qu'ils qualifient des lieux, les transforment en espaces, les situent dans un environnement et un projet. Quatre appellations retiennent ici notre attention : la friche, le squat, la fabrique et le laboratoire²².

La *friche*, étymologiquement, désigne cette terre gagnée sur la mer, grâce aux digues et destinée aux cultures. Au figuré, elle qualifie ce qu'on laisse sans soins et spécialement d'un domaine intellectuel laissé inexploité. Abandon, érosion... la nature reprend ses droits. Jusqu'à quand ? Car la friche est tout à la fois un "avant" et un "après", annonciatrice d'une intervention humaine possible et stigmatisée d'une expérience révolue. Les friches sont ces sortes de limbes, entre nature et culture, entre ruine mortifiante et espoir d'une renaissance.

²⁰ J. BLAISE, *Le Lieu Unique, l'esprit du lieu*, Paris, Éd. Scala, 2001. Lire aussi : J-L. Kerouanton, « Les couleurs de LU, ou l'image d'une usine », 303, Arts, Recherches et Créations, n°57, 2^{ème} trimestre 1998, pp. 66-74 ; J-L. Kerouanton, *LU, une usine à Nantes*, Éd. L'inventaire - Images du Patrimoine, 1999.

²¹ P. BOUCHAIN, interview, *Rushes 2 images décryptages*, Ifa, 2000.

²² F. L'extrait, *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport remis à Michel Duffour, Secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, 19 juin 2001.

Le *squat* apparaît moins fécond. Temporaire, sinon éphémère, il acte un droit (droit d'usage) et en conteste un autre (droit de propriété). Plus opportuniste que militant, le squatter s'accommode d'un "dépassement" dont il ne revendique que l'usufruit.

La *fabrique* est manifestement plus respectueuse du lieu qu'elle investit, non seulement parce qu'elle redouble la fonction d'un outil de travail, mais surtout parce qu'elle prolonge l'esprit de la manufacture où la culture d'entreprise le dispute à la productivité.

Le *laboratoire*, enfin, est caractéristique d'un lieu où l'on entend expérimenter et innover. Il en va de la culture artistique comme des pépinières et autres "incubateurs" dont se réclament les jeunes pousses de l'économie moderne.

Ces « genres » d'espaces, statutairement distincts dans leurs formes et leurs usages respectifs trouvent même un écho linguistique dans les appellations retenues par nombre de sites industriels ré-affectés à la production artistique. Il en va du « Lieu Unique » de Nantes comme du « Magasin » de Grenoble, Centre National d'Art Contemporain. Mais à la différence des musées qui, souvent "pour la galerie", ne veulent plus dire leur nom — on ne compte plus les "cités", les "centres", les "maisons" et les "palais" de l'Art, de la Technique, de la Science ou de l'Industrie — ceux-là se cherchent légitimement une "marque de fabrique".

Un musée dans l'usine : arguments esthétiques d'une reconversion culturelle de l'Industrie

Quand bien même la réhabilitation muséographique et/ou artistique d'un patrimoine industriel pourrait faire croire à une évidence, la transfiguration des espaces de travail en espaces culturels ne va probablement pas de soi. Et nombre d'architectes muséographes s'accordent à penser que : « le fait de construire spécifiquement une architecture pour remplir une fonction muséologique permet, sans nul doute, de satisfaire plus facilement et plus exactement aux exigences que l'on est en droit d'attendre aujourd'hui d'un musée »²³. Liberté de conception, liberté d'expression, adaptations spatiales, accessibilité, qualité d'éclairage, respect des normes de conservation préventives... autant d'exigences qui pourraient bien décourager toute velléité d'« architecture transformée » appliquée au musée.

Mais n'est-ce pas l'essence de l'esthétique que de sacrifier un peu de la raison au sentiment ? Il se pourrait même que la raison y gagne, car le réinvestissement muséographique ou artistique de l'architecture industrielle présente aussi des qualités et des atouts indéniables.

Il faut, d'abord, prendre conscience que les lieux du travail sont également, et peut-être surtout, des espaces sociaux. L'identité et la culture d'organisation — avec ses acteurs, ses valeurs, ses mœurs, ses métiers, ses conflits, ses événements, etc. — font inéluctablement de l'entreprise un lieu de mémoire, collective et sociale. Il y a, dans les murs de l'entreprise, toute la puissance formo-créatrice propre à inspirer les arts vivants ou arts plastiques autant que la mise en scène muséographique, le musée étant un lieu de mémoire par excellence. L'art contemporain ne s'y trompe pas, pour les besoins d'une scène nationale, "Culture Commune", transforme l'ancienne « salle des pendus » du site minier 11/19 à Loos-en-Gohelle en fabrique de spectacles.

²³ Y. ROBERT, « De la nécessité d'une architecture muséologique », in Actes du colloque *Architecture et musée* organisé au Musée royal de Mariemont les 15 et 16 janvier 1998, Tournai, La Renaissance du Livre, mars 2001.

Si le musée Guggenheim, à Bilbao, est remarquable d'audace et de solennité dans une esthétique qui lui confère un statut d'œuvre d'art à part entière, que dire de la Tate Modern Gallery de Londres ? La monumentalité n'y est pas moins présente, offrant d'ailleurs des possibilités scénographiques sans commune mesure avec la plupart des architectures muséographiques modernes. Souffrant la comparaison avec le MoMA de New York et le Mnam de Paris, l'ancienne Bankside Power Station, transformée par les architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron, présente une architecture sobre et, pour le moins, efficace. Déjà, la Halle des Turbines, par ses dimensions pharaoniques, offre des possibilités « d'installations » sans équivalent : « Dans ce vaste espace de trente-cinq mètres de haut, qui pourrait accueillir une cathédrale, prend place, par contrat, la commande monumentale annuelle offerte par Unilever »²⁴. L'accrochage, tout aussi exceptionnel dans les différentes sections réparties sur les 7 niveaux de la "Tate", est dû à la rencontre très inspirée de l'esthétique industrielle et de l'esthétique muséale.

Équilibres entre les pleins et les vides, ampleur des espaces et fluidité des lignes allient opportunément l'ancien et le nouveau. Techniquement remarquable, la conception architecturale intègre non seulement toutes les exigences d'accueil, d'exposition et de conservation, mais sait exploiter des matériaux modestes hérités de l'exploitation industrielle et fort bien adaptés à une fréquentation soutenue.

Nul doute que le nouveau réalisme d'un Tinguely avec ses machines infernales, le pop art d'un Warhol particulièrement inspiré par les productions sérielles de la société marchande, ou le cubisme industriel d'un Léger s'accommodent volontiers d'une muséographie manifestement contextuelle.

D'autant que le réinvestissement muséologique ou artistique du patrimoine industriel offre aussi l'opportunité, trop rare, d'inscrire le projet architectural dans la ville : « Loind'être le prétexte d'un geste architectural, ce musée [Tate Modern] est d'abord un projet urbain. Non seulement il réhabilite une friche industrielle [...] mais il devient le pivot de la reconquête entreprise par Londres de sa rive sud. Face à la cathédrale Saint-Paul, le colosse de brique reprend du service. Aupanache de fumée qui jaillissait de la cheminée de quatre-vingt-dix-neuf mètres de haut, s'est substitué la longue cage de verre qui couronne et souligne l'ensemble du bâtiment. Son éclat veille sur cette zone industrielle longtemps délaissée. Seul signe spectaculaire consenti par les architectes [...], il est le gage d'une énergie retrouvée qui, la nuit venue, s'allume le long de la rive sud de la Tamise »²⁵.

Ailleurs, l'architecture culturelle peine à se faire une place, sinon à la périphérie des grands centres urbains comme on dû s'y résoudre les industriels eux-mêmes. La ville, tellement saturée qu'il devient périlleux — et généralement controversé — d'y inscrire tout projet d'envergure, fût-il culturel. Or, l'attractivité d'un lieu inscrit dans le paysage urbain est, on le sait, déterminante pour un public d'autant plus prompt à s'engager dans une pratique culturelle que le lieu lui est familier et qu'il s'y reconnaît. Peut-être même ce visiteur, venu en voisin, nourrit-il quelque souvenir ou anecdote de l'ancienne usine, comme d'autres viennent aujourd'hui visiter « La Piscine » de Roubaix (Musée d'Art et d'Industrie) pour s'y être baignés naguère. Sur ce point encore, le réinvestissement du patrimoine industriel peut offrir des espaces à la mesure de la Cité et à la mesure de l'Art.

En relisant le magnifique catalogue de l'exposition « La jeunesse es musées », on est frappé par une certaine analogie (ou parallélisme) entre l'évolution esthétique

²⁴ J-L. PRADEL, « La réinvention d'un lieu », *Connaissance des Arts*, hors série n°65, 2001, p. 8.

²⁵ J-L. PRADEL, *op. cit.*, p. 11.

de l'architecture industrielle et celle des musées : « Avec la gare, le musée est une invention du 19^{ème} siècle. Il a été traité avec une ampleur, un faste qui on pu sembler excessifs dès la fin du siècle et que le 20^{ème} s'évertuera à expier et à faire expier »²⁶. Avouons que la comparaison entre les destinées architecturales de l'industrie et du musée est troublante. Dernier avatar de notre « entre deux siècles », le vingtième finissant et le vingt-et-unième balbutiant, le musée investit l'espace de travail désaffecté. *Mimesis* et utopie : le « musée imaginaire » nous invite à la naissance de « l'usine sans fin », alors même que l'industrie culturelle semble vouée à l'éphémère et à l'obsolescence.

²⁶ C. Georgel, *La jeunesse des musées*, catalogue d'exposition, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994, Paris, RMN, 1994, p. 122.