

L'usine

Didier Gillon

Number 68, Fall 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gillon, D. (1972). L'usine. *Vie des arts*, (68), 33–37.

l'usine

par Didier GILLON

L'usine, lieu de travail clos et refermé sur lui-même, pose un véritable défi aux créateurs de l'environnement où l'ouvrier passe la majorité de son temps et, souvent, de son existence. Dans l'usine surtout, nous nous voyons arrachés de notre sentiment fondamental de l'existence qui est celui d'une matrice, milieu inoubliable où nous avons été conçus. Bachelard nous rappelle à ce propos que ce sentiment s'enracine dans la demeure, espace choisi par nous, autour de nous, assez fermé pour que la conscience s'y reprenne, assez ouvert au-dedans et au-dehors pour qu'elle soit, en action, conscience-au-monde. Il exprime ainsi un besoin vital aussi bien que viable auquel les créateurs d'environnement doivent répondre, non seulement dans l'habitation, mais dans tous les secteurs. Qu'on soit urbaniste, architecte, ingénieur, designer, psychologue ou artiste, le défi de l'usine, en particulier, se situe à tous les niveaux, car les bases du problème sont existentielles certes, mais aussi sociales, économiques, idéologiques et culturelles, bases mouvantes et souvent incohérentes.

Cependant, quelques efforts ont été amorcés moins pour attaquer les causes du problème que pour en améliorer les effets. Cette démarche paradoxale n'en a pas moins, dans des circonstances privilégiées, tourné certains industriels vers une tentative d'humanisation du milieu de travail. A cette fin, quoi de plus alléchant que d'y introduire l'art, produit humaniste par excellence.

C'est vers 1960 qu'un premier effort attira l'attention sur l'organisation Peter Stuyvesant, aux Pays-Bas. Treize grands tableaux furent commandés et ensuite exposés dans l'usine, au-dessus des machines. Intégrer l'art à l'environnement industriel, faire connaître les artistes contemporains les plus notoires, éliminer la monotonie de l'usine, stimuler les ouvriers à surmonter l'atrophie de leur sensibilité, les aider à découvrir une vie intérieure, à réagir harmonieusement à leur collègues et à leur environnement et non comme

des rouages de machineries, tels étaient les propos intéressés et paternalistes quoique relativement nouveaux émis par le président de la compagnie et dont on lisait partout l'éloge. Aujourd'hui, nous savons combien le mot *intégrer* est chargé de contresens; on sait aussi que pour éliminer la monotonie de l'usine il faudrait la repenser complètement à l'intérieur du cadre de notre société et que le processus de stimulation intellectuelle et affective est infiniment plus complexe qu'on a pu le croire.

Une autre tentative faisait intervenir artiste et architecte au niveau du concept de l'oeuvre. Au Québec, par exemple, Alfred Pellan et Jacques Vincent ont travaillé à la réalisation des bureaux et des entrepôts de Vermont Construction, entrepreneurs, mêlant leur art. Ici, l'artiste reçut toute l'enveloppe intérieure-extérieure comme support à son oeuvre et la façonna à son gré. Il en résulta une telle modification de l'échelle architecturale que celle-ci en perdit son identité et que seule l'oeuvre picturale demeure. Nous sommes loin d'une fusion des arts. A l'intérieur, cependant, l'intégration semble plus réelle. La participation de l'artiste est moins manifeste. Les formes géomé-



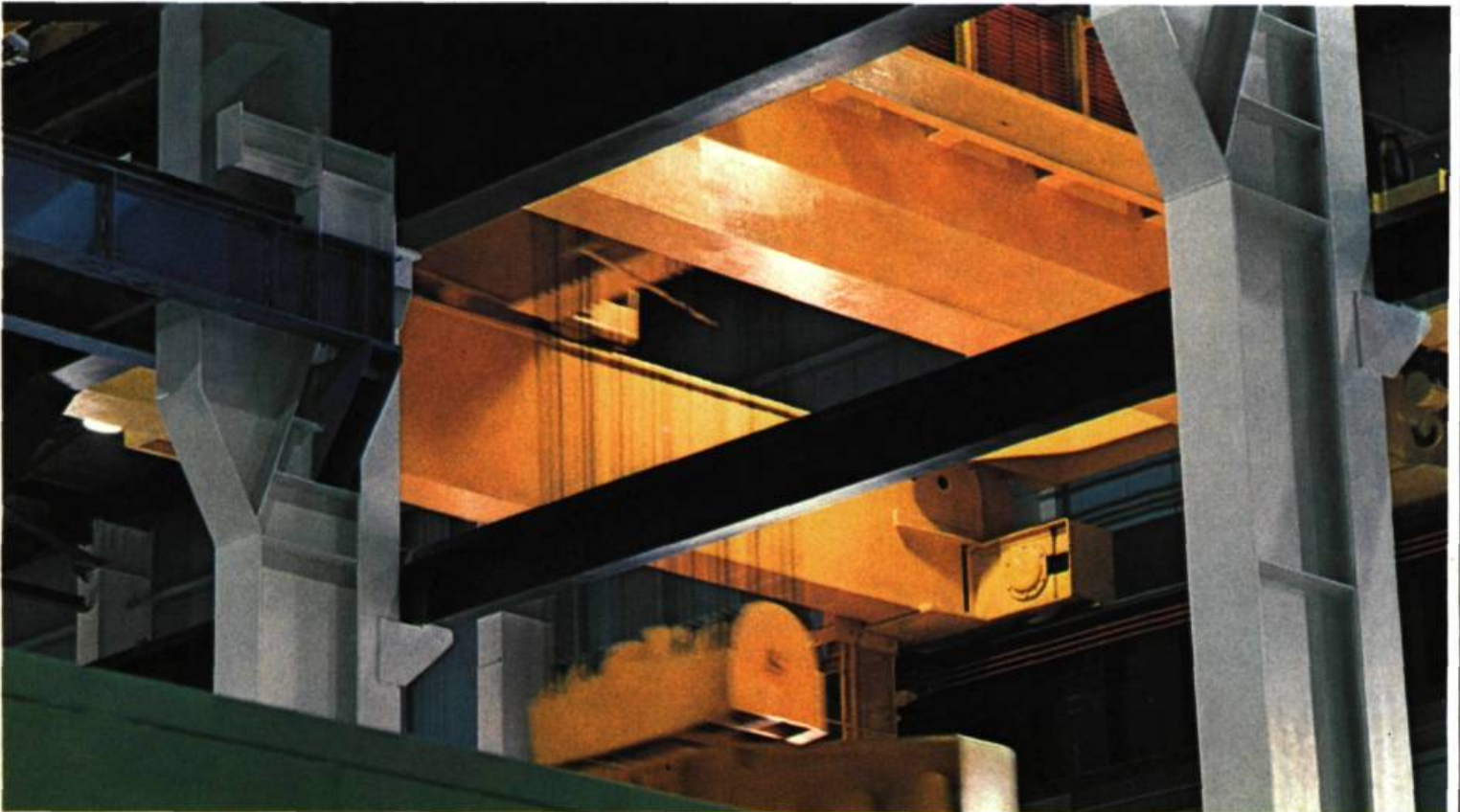
1. Machine à fabriquer les bagues, située à proximité de l'atelier d'isolation. Les bagues sont l'une des parties composantes d'une bobine de transformateurs.
(Phot. Gabor Szilasi)

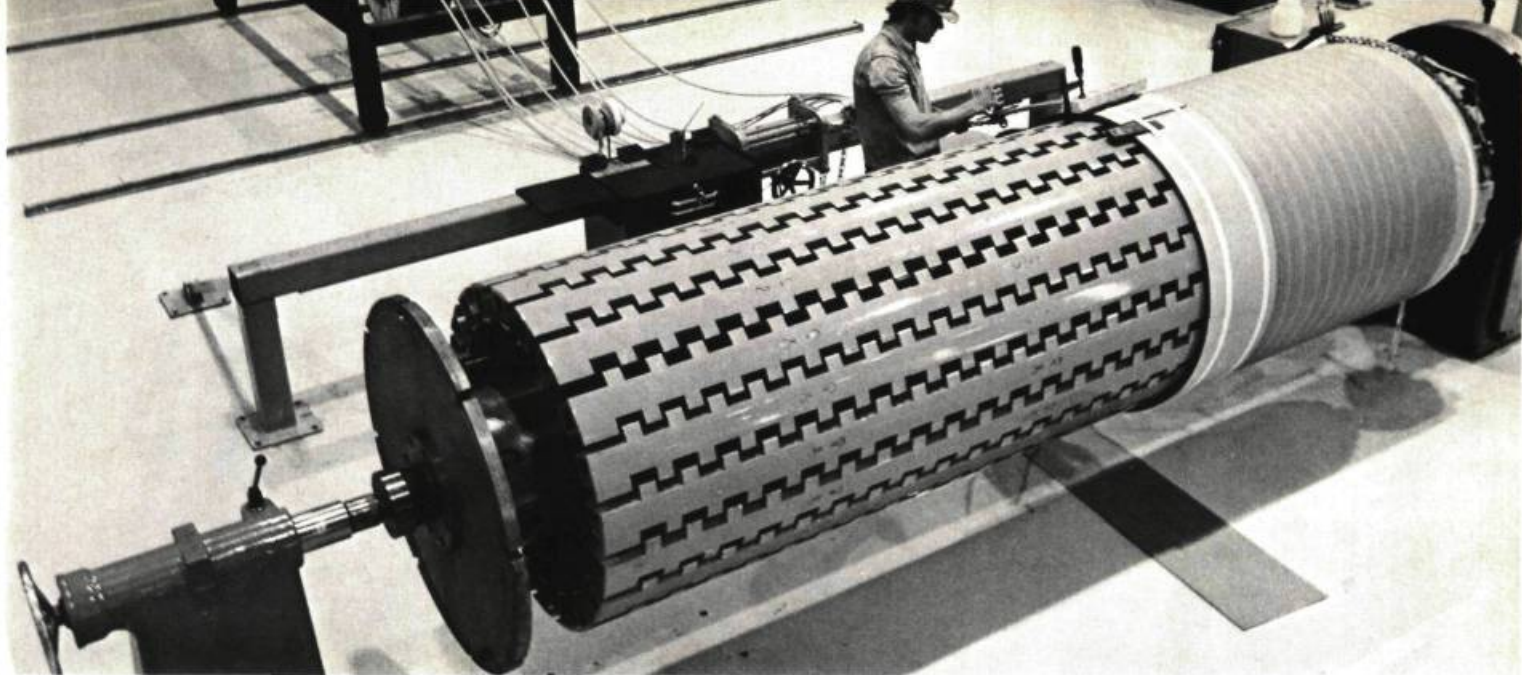
2. La peinture crée l'unité plastique: machinerie, tuyauterie, parois et structure.
(Phot. Gabor Szilasi)

3. Pont roulant d'une capacité de levage de 500 tonnes métriques. Se déplace lentement dans la structure supérieure de l'Usine.
(Phot. Gabor Szilasi)



2





nique. » Cet idéal, formulé par Walter Gropius en 1919, peu de réalisations peuvent, de nos jours, se glorifier de l'avoir atteint. Pourtant, c'est dans une usine de Varennes, à quinze milles de Montréal, que nous avons le mieux senti cette unité plastique qui embrasse architecture, peinture et sculpture.

La nouvelle usine ASEA emploie 275 personnes, dont la plupart sont des ouvriers spécialisés et des techniciens. Elle produit des transformateurs de puissance pouvant atteindre 1,500,000 volts et 1,000,000 Kilowatts et des poids de 600 tonnes métriques des réactances destinées aux lignes de transmission à haute tension. C'est donc une usine lourde avec bobines, moteurs, générateurs, ponts roulants, grues, câbles, tuyaux, canalisations de toute sorte, matériel de manutention de pièces lourdes protégé de coussinets d'air, machines aspirant et éliminant la poussière, etc. Comment des éléments aussi divers peuvent-ils procurer une si grande impression d'unité plastique, d'autant plus que sculpteurs et architectes ont été exclus de la conception?

Le bâtiment, conçu par des ingénieurs, est strictement fonctionnel et la disposition en plan des machines et des chaînes de montage en détermina l'enveloppe. Elle remplit sa fonction de peau. A l'intérieur, pourtant, sans être du Mies van der Rohe, la structure d'acier apparente marque, et nous prenons conscience de la présence architecturale. D'autre part, les formes, volumes et espaces créés par la machinerie constituent une oeuvre sculpturale impressionnante.

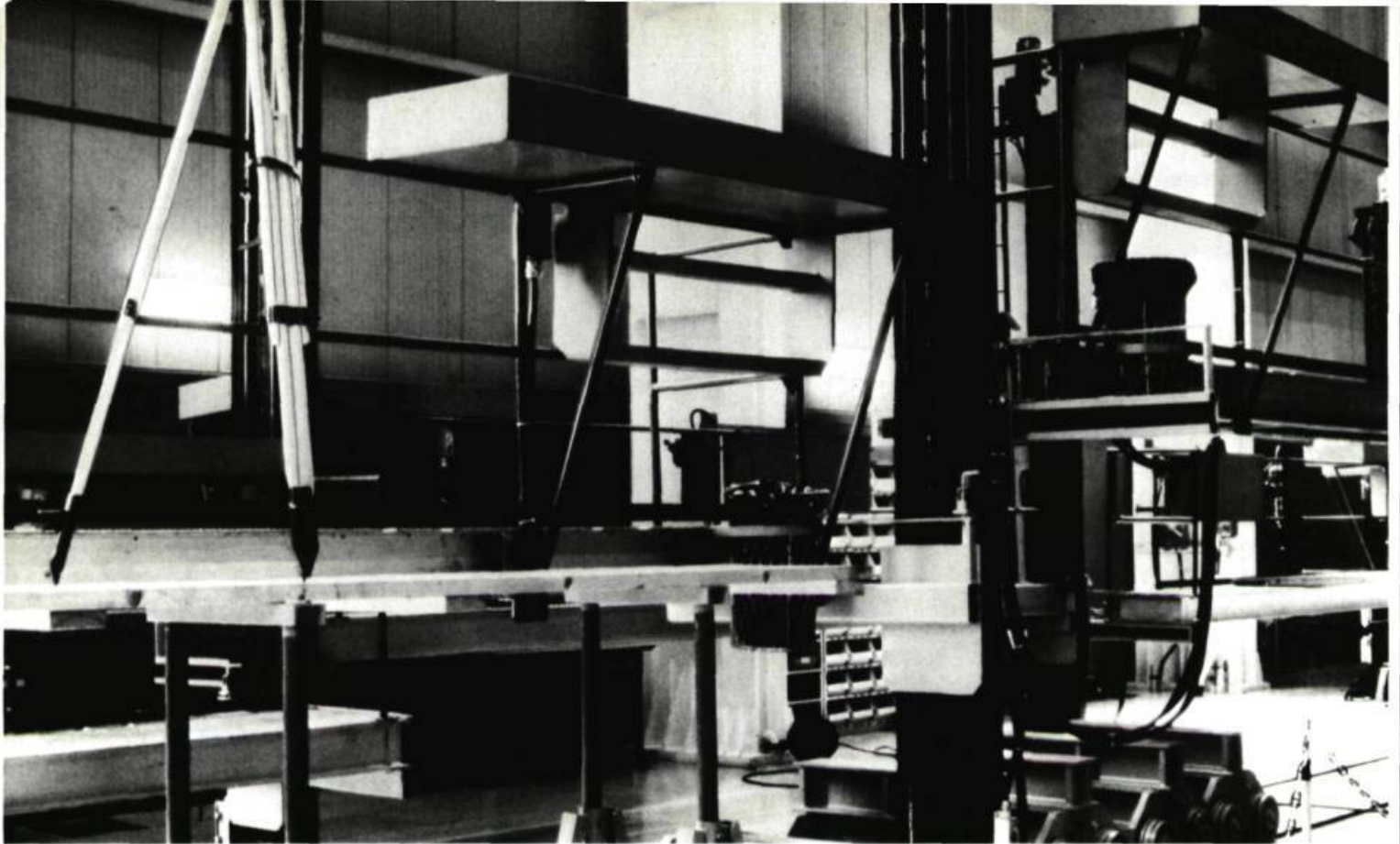
La peinture, cependant, a ici un rôle de premier plan. Elle crée le lien entre architecture et sculpture et leur

triques recouvrant l'enveloppe extérieure envahissent peu à peu l'intérieur, mais se morcellent et laissent libres certains murs. L'artiste perd de son hégémonie alors que l'architecture reprend le dessus. Nous assistons, en fait, à un conflit entre deux arts plutôt qu'à une oeuvre cohérente. D'autre part, les effets sur les employés sont partiels et occasionnels, puisque ressentis principalement à l'arrivée et au départ.

Mais, l'art dans l'usine devrait être véritablement intégré, c'est-à-dire impliqué à tous les niveaux, plutôt que d'être appliqué gratuitement ici ou là. Il serait peut-être bon de rappeler une partie du programme du Bauhaus de Weimar: « Le but ultime de tous les arts visuels est la réalisation d'un édifice dans son entier. Embellir les édifices fut autrefois la très noble fonction des beaux-arts. Ils étaient les composantes indispensables de l'architecture au sens le plus élevé du terme. Aujourd'hui, les arts sont isolés, et cette situation ne peut être corrigée que par l'effort conscient et la coopération de tous les artisans. Les architectes, les peintres et les sculpteurs doivent réapprendre à saisir le caractère composite d'un édifice et le voir à la fois comme entité et sous l'angle de ses différentes parties composantes. C'est seulement alors que leur travail sera imprégné de cet esprit architecto-

4

donne véritablement la vie. Sans elle, il n'y aurait qu'éléments disparates dans un milieu terne et monotone. Mentionnons que c'est Mme Elma Loden, artiste et designer suédoise, qui travailla la coloration de l'usine. Les règles du jeu étaient sévères et précises, d'ordre psychologique et fonctionnelle. Pour ne pas fatiguer l'oeil et pour plus de calme, les grandes surfaces sont claires et les plus petites, vives; les murs exposés au soleil sont de couleur froide et les murs opposés, de couleur chaude pour une ambiance déprimante et mal éclairée, donc mal équilibrée; les surfaces hautes sont traitées horizontalement et les plus basses, verticalement, toujours à des fins de proportions; on ne camoufle plus, on ne veut plus cacher: les colonnes et la structure ne sont pas peintes en gris pour en suggérer l'absence, mais, au contraire, elles sont mises en évidence et se détachent de l'environnement par une coloration forte. D'autre part, l'aspect fonctionnel est évident pour tous. Toutes les pièces mobiles, par exemple, telles que ponts roulants, treuils suspendus, bras de levier sont jaunes et oranges; lorsque rayés de noir, la couleur signale un danger. Chaque machine de type différent est peinte dans une couleur primaire ainsi que les pièces et outillages qui lui sont associés. Tout est de couleur jusque dans les moindres détails:



5

établis, casiers, garde-fou, étagères, tuyaux fixes et flexibles. L'emploi de la couleur en tant que code et message permet une classification facile et rapide ainsi qu'un fonctionnement plus efficace.

L'usine devient ainsi un spectacle permanent, accentué par le fait qu'il y a peu de bruit et peu de mouvement rapide. Les ponts, la machinerie et les portes sont de si grande taille que leurs déplacements provoquent une mutation continuelle de ce que l'on peut d'ores et déjà appeler l'oeuvre. Nous nous sentons à l'intérieur d'une immense sculpture cinétique et englobante ou enfin la peinture, la sculpture et l'architecture ne font plus qu'un. Elles ne sont plus définitives et immobiles mais vivent les unes grâce aux autres et sont polyvalentes. Par ailleurs, nous nous transformons également en participants dynamiques. Le spectateur devient un centre mobile transformant son système de références d'après ses déplacements. L'image qu'il reçoit est le produit du mouvement de l'oeil et de son propre déplacement dans l'usine. Au fur et à mesure que l'homme explore l'usine, comme il explorerait une sculpture, et qu'il change de position, de nouvelles images s'imposent, et ce qu'il voit à un moment donné a été conditionné par les expériences précédentes et par ce qu'il s'attend à voir par la suite. Il se trouve

animé par l'espace que révèle la technologie ambiante et participe aux sensations spatiales du 20e siècle. De plus, il n'a plus l'impression d'être dominé par la machine: l'échelle est humaine et l'environnement englobant. Le complexe biochimique humain est stimulé, plus harmonieux et plus équilibré.

Les résultats esthétiques et fonctionnels manifestés dans l'usine de Varennes apportent un remède efficace au problème plus qu'une solution aux nombreux défis que posent l'usine et ses ouvriers. Mais, surtout, ils nous permettent de pressentir de façon claire et concrète, une forme de l'oeuvre d'art de demain. En effet, elle se définit de plus en plus comme une omniprésence de stimuli plastiques impliqués dans l'environnement et qui deviendront quotidiennement nécessaires à l'équilibre de tous.

Il convient pourtant de souligner que la synthèse que nous propose cette forme de l'oeuvre totale n'a pas la signification qu'on lui attribue habituellement. Elle présuppose une intégration méthodologique de plusieurs sciences et arts, qui s'opère d'après un processus interne et non externe, durant la conception de l'oeuvre. L'éducation des architectes et celle des amis des beaux-arts est à refaire dans ce sens. Cette nouvelle aventure s'annonce exaltante.

4. L'une des bobineuses de transformateurs. Un ouvrier procède ici au bobinage d'un transformateur 47 MVA par l'enroulement simultané de huit fils conducteurs de cuivre. (Phot. Studio Gullers AB, Stockholm)

5. Vue d'un coin de travail. En couleur c'est un tout autre environnement. (Phot. Gabor Szilasi)