

IMAGES ET SONS

Bénédicte Toucheboeuf

Presses de Sciences Po | *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*

**2006/3 - no 91
pages 158 à 168**

ISSN 0294-1759

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2006-3-page-158.htm>

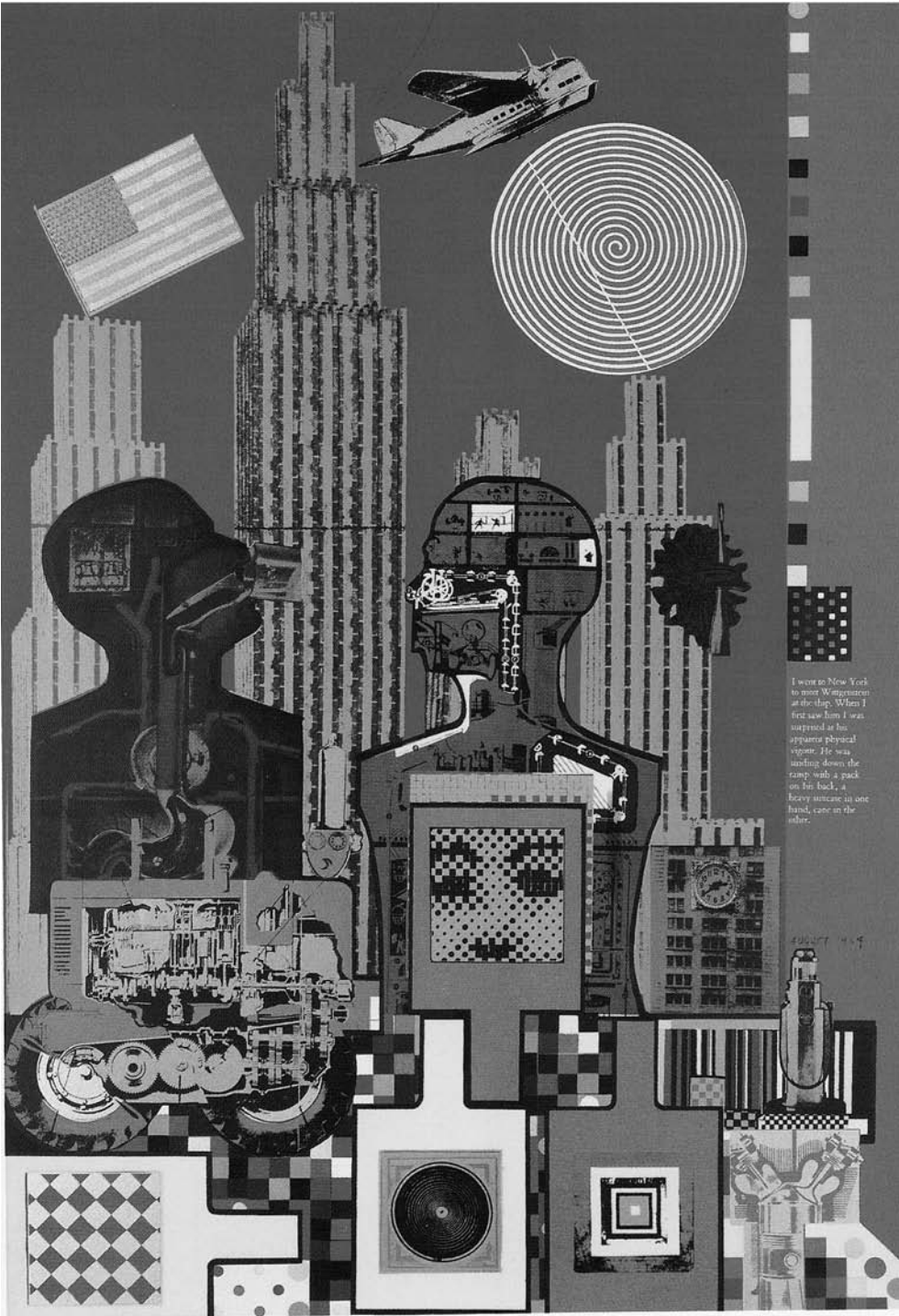
Pour citer cet article :

Toucheboeuf Bénédicte, « Images et sons »,
Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2006/3 no 91, p. 158-168. DOI : 10.3917/ving.091.0158

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

© Presses de Sciences Po. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



I went to New York to meet Wittgenstein at the tip. When I first saw him I was surprised at his apparent physical vigour. He was leaning down the ramp with a pack on his back, a heavy suitcase in one hand, cane in the other.

© Kupferstichkabinett, Berlin.

1. Wittgenstein in New York, 1965, sérigraphie.

Images et sons

Wittgenstein in New York

Le titre de cette exposition tenue à Berlin à l'automne 2005, prolongée par un catalogue abondamment illustré¹, fait écho aux séjours américains du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein (1899-1951) à l'été 1949, et plus précisément aux conversations qui se déroulèrent dans la maison new-yorkaise d'un de ses anciens élèves, le philosophe Norman Malcolm². Ces rencontres, l'artiste anglais, Eduardo Paolozzi, les a prises comme objet d'une sérigraphie insérée au sein d'un ensemble de douze dessins portant sur la vie et l'œuvre de Wittgenstein. Dans cette représentation, le peintre montre les deux philosophes en conversation au milieu d'objets et de formes renvoyant à l'environnement urbain. Le gratte-ciel du Rockfeller Center y est reproduit à plusieurs reprises en arrière-plan, soulignant l'imbrication de l'homme dans le maillage urbain. C'est ce tableau qui donne son titre à l'exposition berlinoise.

Ce souci d'observer la ville et son architecture, ces éléments de la civilisation urbaine, qui, malgré leur familiarité, ne vont pas de soi, renvoie à l'intérêt de Wittgenstein lui-même pour l'architecture. En effet, dès la fin des années 1920, il travailla avec l'architecte Paul Engelmann à la construction de la maison de sa sœur, Margrete. Il en déduisit que « le travail en philosophie, comme à beaucoup d'égards le travail en architecture, est avant tout un travail sur soi-même. C'est de travailler à une conception propre. À la façon dont on voit les choses (et à ce qu'on attend d'elles) ». L'approche philosophique

(1) Le catalogue de l'exposition a été publié sous le titre *Wittgenstein in New York. Stadt und Architektur in der neueren Kunst auf Papier*, Berlin, SMB DuMont, 2005.

(2) De celles-ci, est née *De la certitude*, réflexion à propos de la mutation qu'opère la perception sur l'existence des objets de l'expérience sensible.

de Wittgenstein appelle donc une conversion du regard, un changement de point de vue : « Ne pensez pas, mais regardez ! » Si Wittgenstein conclut que la philosophie ne peut rien dire de la représentation du monde par le langage – puisque le langage est lui-même élément du monde –, il convient de ne rendre visible que les usages du langage, que les signes montrant ce qu'ils ont à montrer. Dès lors, les « jeux de langages » sont autant d'icônes à décrypter, notamment dans le domaine de la ville et de l'architecture.

Les concepteurs de l'exposition reprennent la démarche de Wittgenstein et tentent de dégager des « jeux de langage » dans le rapport de l'art à la ville et à l'architecture. En proposant une confrontation entre l'œuvre de Paolozzi et celles d'artistes anglo-saxons et allemands, sous l'égide de la philosophie de Wittgenstein, ils entendent mettre l'accent sur le rôle de l'artiste analyste des espaces urbains et de leurs architectures. Pour ce faire, les œuvres d'une quarantaine d'artistes anglo-saxons et allemands, dont les travaux ont été récemment acquis par le Kupferstichkabinett (cabinet d'estampes et dessin) de Berlin, sont mises à contribution. Sont présentées toutes sortes de travaux récents (1965-2005), du simple dessin au dessin numérique, de la sérigraphie à la gravure, du collage à l'aquarelle.

L'exposition s'organise autour de sept chapitres (la ville en tête, vues de la ville, distanciation par la technique, macrostructure des villes, bâtiments et façades, critique et visions, espace-sculpture-architecture) dans lesquels l'analyse formelle, la déformation esthétique, la réflexion sur les supports et la correction du réel par l'imaginaire se côtoient pour inviter le visiteur à explorer la grande ville sous de multiples angles.

Ainsi, la ville en tête est ce que l'artiste allemand Helmut Middendorf suggère avec sa sérigraphie de 1991 *Tête en forme de maisons*, visualisation des liens



© Kupferstichkabinett, Berlin.

2. *View over Soho, Lower Manhattan, 1977-1978, gravure à l'eau forte.*

entre le sujet et son environnement : la tête du personnage se fend en plusieurs tours. Bruce McLean, en sérigraphiant la *Argyle Street* de Glasgow au moyen d'une surenchère de concepts, d'éléments figuratifs et de signes, donne une autre interprétation de la ville en tête. La ville est comprise comme le support de slogans publicitaires et d'appels à la consommation « qui prennent la tête ». Folke Hanfeld déconstruit les gravures *Melancholies* de Dürer : à l'aide de l'ordinateur réduisant à des formes géométriques et optiques les éléments représentés, il décode les plans des trois principales places de la Friedrichstadt berlinoise (Leipziger-, Pariser- et Mehringplatz). Ces différentes œuvres soulignent l'abstraction de l'architecture et les effets de l'environnement sur le subconscient.

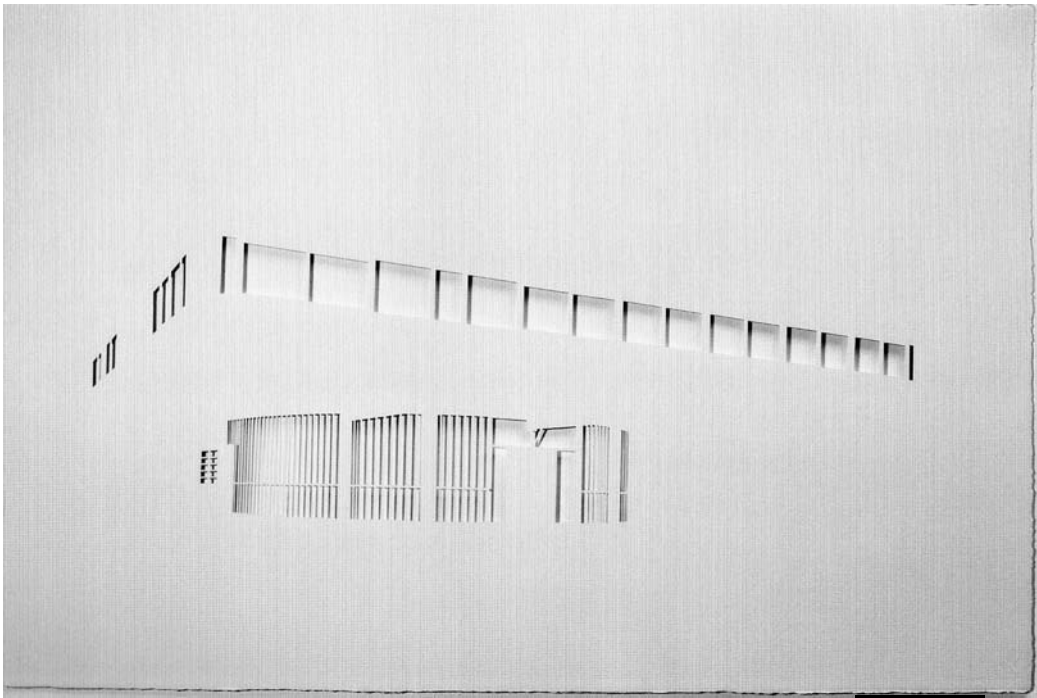
L'hétérogénéité des œuvres permet de percevoir la structure de la ville. L'idée d'un relief urbain transparait dans plusieurs travaux. La sérigraphie de Gerd Winner, artiste allemand, intitulée *New York Canyon* conduit à revisiter cette architecture de brique rouge, ces immeubles étroitement enlacés au moyen d'escaliers métalliques de sécurité, afin d'y découvrir un canyon d'un type nouveau. Dans un autre genre, Claes Oldenburg, artiste suédois, réfléchit à la ville comme alphabet : les bâtiments prennent la forme de lettres isolées ou mêlées.

Ce dernier, comme d'autres, nourrit sa réflexion de l'article de Michel Butor « La ville comme texte » qui y affirme que « la ville elle-même est [...] liée au texte ; la ville est, fondamentalement, accumulation de textes ». Il précise même : « Ça ne nous intéresse pas de savoir que tel gratte-ciel, c'est telle banque, et cet autre gratte-ciel, telle compagnie d'assurances. [...] Les bâtiments actuels sont donc également faits pour proclamer des significations [...]. Les immeubles de McDonald's ou de Disney sont symboliques exactement comme l'est l'immeuble de l'église. » À partir de ces réflexions, l'artiste écossais Bruce McLean, dans une sérigraphie aux couleurs vives, *Argyle Style*, donne à voir la ville comme le support de slogans publicitaires et d'appels à la consommation. L'art souligne cette dimension sémiotique de la ville.

Trois artistes américains jouent, eux, sur le réalisme, voire l'hyperréalisme de la représentation au point que les œuvres pourraient être vues comme des photographies. Richard Estes invite à une découverte de Manhattan à partir d'un métro lancé sur le Manhattan Bridge ; vue qui correspond exactement à celle qu'aurait n'importe quel passager de ce train vide ! Philip Pearlstein réalise une gravure à l'eau forte. À partir du sommet d'un immeuble de Soho, il saisit l'irrégularité de la surface et le profil architectural du sud de Manhattan. L'effet sépia renforce la confusion avec la photographie.

De son côté, Ed Ruscha focalise son œuvre sur les bâtiments fonctionnels, telles les stations services. Ce bâtiment banal est chargé d'émotion par l'angle de vue adopté, les lignes structurantes et les teintes employées. Le peintre transfigure un « quotidien sans qualité ». Enfin, Dellbrügge & Moll, deux peintres, s'attachent à souligner la nécessaire appropriation de la ville par ses utilisateurs. Leurs aquarelles d'espaces berlinois sont peuplées de personnages exprimant des opinions, reprenant des arguments entendus au cours de débats architecturaux contemporains. Le moyen adopté par les artistes est ici proche de la bande dessinée. L'habitant, l'ouvrier, l'architecte, soit le destinataire de l'espace urbain, devient un acteur de la représentation.

Finalement, l'art occidental de ces quarante dernières années sur le thème de la ville fait apparaître des visions essentiellement extérieures : l'intériorité de la ville y est quasi absente. L'utilisation de toutes les nouvelles technologies enrichit la grammaire des dessins. Stefan Mauck fait apparaître une silhouette de maison avec la seule mise en forme d'une description publicitaire de la maison : les mots dessinent une forme. Toutes les techniques sont employées par les artistes : des gravures sur bois de Kai Shiemenz, artiste allemand, développent le motif de la ville dans la mer, repris du mythe de l'Atlantide, quand des reproductions offset de Heidi Specker, elle aussi allemande, de ses photographies d'immeubles berlinois sont travaillées afin de mettre en évidence les lignes et les arêtes architecturales. Dans un style différent,



© Kupferitschkabinett, Berlin.

3. *Villa Savoye 2002*, découpage, 102 x 152 cm.

Hansjörk Schneider choisit par le découpage de la feuille de papier de ne donner à voir que les ouvertures du bâtiment, effaçant tout contour et jouant sur les ombres pour donner du relief.

Réalisme, déconstruction du réel, analyse critique et visions futuristes se côtoient, s'interpellent et se répondent afin de dépasser ce constat de Wittgenstein : « Comme il est difficile de voir ce que j'ai sous les yeux » !

Bénédicte Toucheboeuf

L'enfer des autres

Si la République démocratique allemande et les changements politiques et sociaux qui suivirent la chute du mur ont déjà fait l'objet de nombreux films de fiction en Allemagne, dont l'un (*Good Bye Lenin !*) a rencontré un succès international, une des institutions emblématiques du défunt régime – la Stasi (le Ministerium für Staatsicherheit, ministère de la Sécurité de l'État) – n'avait pas encore trouvé son cinéaste, même si la silhouette de ses agents peuplait parfois l'arrière-plan des films sur la RDA. C'est désormais chose faite avec *La Vie des autres*, premier film du jeune réalisateur Florian Henckel von Donnersmarck¹.

On est en droit de se demander pourquoi la Stasi n'a pas fait plus tôt l'objet d'un tel film², tant le rapport voyeuriste que cette dernière entretenait avec la société placée sous sa surveillance apparaît comme un magnifique et évident sujet de cinéma, autorisant des mises en abyme qui n'ont rien de formel ni de gratuit, ainsi qu'un regard réflexif sur le média cinéma aussi passionnant que le sujet du film proprement dit.

Et le sujet, ce sont d'abord les agents. Le film retrace en effet, sur une période allant de 1984 au début des années 1990, les « relations » particulières

entretenues par des agents – en particulier par un officier modèle – et l'une de ses cibles « opérationnelles », un intellectuel, auteur de théâtre. Sans trop en dévoiler, on peut écrire ici que le film s'applique à montrer comment la relation de surveillance se transforme en relation empathique et comment les différentes facettes de cette relation asymétrique entre surveillant et surveillé et leurs évolutions vont dramatiquement bouleverser les existences des différents protagonistes.

En Allemagne, certaines voix se sont élevées pour souligner l'in vraisemblance du comportement de l'officier de la Stasi, et notamment sa métamorphose en protecteur de celui qu'il est censé surveiller. Le reproche peut en effet être retenu – ainsi que celui de comporter quelques stéréotypes comme celui de l'agent entièrement dévoué à la cause jusqu'à l'absence totale de vie privée – mais le film demeure, malgré ses défauts, remarquable à de nombreux points de vue. Il est notamment d'un intérêt majeur pour l'historien.

Il parvient à reconstituer sans manichéisme les rouages de l'institution Stasi et de l'État est-allemand, tout comme l'univers mental dans lequel évoluaient les différents protagonistes. Le réalisateur nous invite à suivre de l'intérieur « la vie des autres » ; les autres étant successivement les agents, les habitants de l'autre côté du rideau de fer et les observés dans le regard des agents.

La double scène d'ouverture du film (dans une salle d'interrogatoire puis à l'école des cadres de la Stasi) est remarquable et fait preuve d'un souci du détail vrai, sans pour autant tomber dans la démonstration pédagogique. Tout le reste du film montre le fonctionnement de la Stasi d'une manière toujours fine et réaliste : de la pose des micros aux mesures de déstabilisation et de destruction psychologique (*Zersetzungsmaßnahmen*) comme le vol d'objets dans l'appartement de la « cible », du prélèvement des odeurs des prévenus pour archivage à l'interrogatoire, du recrutement d'un « informateur inofficiel » (IM) sous la contrainte au « travail conspiratif », du jargon policier aux blagues des agents...

Une fois ce décor planté et deux des protagonistes présentés (un chef carriériste et un officier dévoué), le film se tourne vers un autre monde,

(1) *Das Leben der Anderen*, un film de fiction allemand de Florian Henckel von Donnersmarck avec Martina Gedeck, Ulrich Mühe, Sebastian Koch, Ulrich Tukur.

(2) De nombreux documentaires de cinéma ou de télévision lui ont toutefois été consacrés.

celui des intellectuels et artistes. Là encore, il fait preuve d'une grande justesse de ton en présentant un milieu, celui du théâtre, qui est à la fois une vitrine du régime et un reflet de son idéologie. Il montre aussi comment la majorité des auteurs et des acteurs, qui vivent pour leur art, s'accommodent du dit régime, dans un mélange de conformisme et de consentement à certaines de ses valeurs, dans un désir de pouvoir faire carrière ou tout simplement de pouvoir vivre de sa passion.

Ces différentes motivations, et la relation entre artistes et pouvoir qui en résulte, sont présentées avec finesse. L'une des scènes clés permettant de les saisir est, par exemple, la réaction égoïste du dramaturge qui refuse de condamner l'interdiction faite à l'un de ses amis de se rendre en République fédérale d'Allemagne pour une série de conférences. Selon lui, cette interdiction peut tout à fait se comprendre car, en raison de ses critiques et de son comportement, cet ami avait en quelque sorte « craché dans la soupe » ou plutôt « sali le nid » selon une expression allemande bien connue.

Le film montre aussi comment le régime, par un mélange de corruption intrinsèque de sa classe dirigeante (un ministre convoite avec lubricité l'actrice compagne de l'écrivain), par la violence souvent plus insidieuse que directe qu'il exerce et par la surveillance totale et paranoïaque, fabrique en quelque sorte, volontairement ou involontairement, ses opposants et adversaires, même parmi ses plus fidèles alliés. Ainsi, le suicide d'un ami metteur en scène, interdit de travail depuis des années, et la liaison forcée par chantage de sa compagne avec le ministre corrompu font tomber les écailles des yeux du dramaturge conformiste qui se transforme, presque malgré lui, en dissident. C'est à ce moment-là que le film devient quelque peu invraisemblable et frise le mélodrame, l'agent modèle cachant alors, par empathie, les preuves de la dissidence de l'écrivain.

Le film pourrait s'arrêter là. Il serait déjà très différent de ce qu'on a pu monter de la RDA à l'écran depuis 1989. Sa force est de continuer jusqu'après la chute du mur et sa séquence finale n'est pas, de loin, la moins intéressante. La reconversion réussie de l'auteur dramatique et le déclas-

sement social de l'ancien agent ont pu apparaître à certains comme une inversion. Certains agents ont très bien su se reconverter à l'économie de marché et de nombreux artistes de RDA ont, en revanche, eu toutes les peines du monde à s'insérer dans le champ culturel de l'Allemagne unifiée. Cependant, une ancienne dissidente, Ulrike Poppe¹ nous avait raconté avoir voulu rencontrer l'officier chargé de son cas après la chute du mur. Elle avait trouvé là un homme brisé et rongé par l'alcoolisme, dont l'identité sociale avait disparu avec le défunt régime. L'homme avait fini par se suicider. Vue sous cet angle, la fin est donc moins invraisemblable qu'il n'y paraît.

De toute façon, cette reconversion est moins au centre de la séquence finale que la question des archives de la Stasi et de leur appropriation par les citoyens². Où l'on découvre que les écailles n'étaient finalement pas toutes tombées des yeux de l'écrivain. Persuadé que l'institution ne s'était jamais intéressée à lui, il est effaré lorsqu'on lui communique les piles de dossiers et de rapports accumulés sur son compte. Le regard panoptique de la Stasi sur la société se retourne sur l'institution policière elle-même et le citoyen – comme les spectateurs du film ont pu le faire pendant plus d'une heure – ouvre les yeux, grâce à ces archives, sur le fonctionnement de celle qui fut le « bouclier et glaive du parti », dans ses réussites comme dans ses ratés. En quelque sorte, c'est là que la caméra de Florian Henckel von Donnersmarck prend son sens et sa source. Ce regard porté n'est finalement pas si différent de celui que la Stasi prétendait avoir sur toute une société. La mise en abyme s'ouvre ici sur un abîme. C'est ce qui fait de ce film passionnant, un film, sans doute invraisemblable, mais aussi très réaliste.

Nicolas Beaupré

(1) Voir des extraits des dossiers constitués par la Stasi sur son compte dans le dossier que nous avons codirigé « Archives de l'Est », *Genèses*, 52, septembre 2003.

(2) Agnès Bensussan, Dorota Dakowska et Nicolas Beaupré, « Les enjeux des archives des polices politiques communistes en Allemagne et en Pologne : essai de comparaison », *Genèses*, 52, septembre 2003, p. 4-32.

Un très grand Charles

Ce *Grand Charles* de Bernard Stora, diffusé les 27 et 28 mars 2006 sur France 2 et aussitôt mis à disposition en DVD par la chaîne, fera date. Il marque à mon sens le point d'orgue, ou pour le moins une importante étape victorieusement franchie, d'un genre, le « docu-fiction » ou « docu-drama », dont François Garçon vient de nous dire les difficultés, les contraintes et les promesses (voir l'« Enjeux » de notre n° 88, octobre-décembre 2005).

Bernard Farcy, qui joue de Gaulle – excellentement : c'est une grande première sur cette distance-là (souvenons-nous d'où nous venons : de la voix *off* dans *L'Armée des ombres* en 1969 !) – a eu le mot juste : il s'agit d'une « illusion convaincante ». Jean-Pierre Guérin, le producteur, ajoute qu'ici « la fiction devient une nouvelle façon d'approcher l'histoire et de la servir ». Et Bernard Stora, à la fois scénariste et réalisateur, de conclure : « Tout ce que j'ai écrit n'est pas exact au détail près, mais tout est vraisemblable. »

C'est ce « j'ai écrit », bien sûr, qui a tout pour inquiéter puis ravir les historiens et les amateurs d'histoire : ce *Grand Charles*, qu'on se le dise, est le premier docu-fiction à la Ricœur, tant s'y mêlent mémoire, histoire et récit. Si bien qu'il me semble que Stora inaugure là, avec la télévision, ce que les journalistes de presse écrite, les Lacouture, Tournoux, Planchais et autres Rouanet, avaient réussi dans les années 1960 : faire de l'histoire immédiate, ou du temps présent, en renouvelant la mise en intrigue de l'histoire par l'usage délibéré des meilleures techniques du média dominant. Bref, c'est l'intelligence et la nouveauté d'une écriture inédite qui m'ont frappé.

Sans doute le « film » (ce *Grand Charles* n'a pas d'autres sous-titres) sacrifie-t-il à notre air du temps en s'ouvrant et se refermant sur un « je me souviens » à la Perec, avec arrière-plan de solitude désarmée arpentant la plage irlandaise, entre Yvonne et Flohic. Mais c'est une commodité. Stora, je le crois, est historien parce qu'il est aussi bien un maître du temps qu'un aède expert. C'est peu dire que la chronologie est maîtrisée : les séquences temporelles mises en exergue – le départ

de 1969 se référant aussitôt à celui de 1946 en première partie, l'hiver 1954 de toutes les immobilités pour la deuxième – centrent le propos sur ces années jamais montrées et donc inconnues, l'année de la « traversée du désert », dont l'obscurité permet de faire jouer la fiction et ses flashes ; elles rapprochent le héros du narrateur et du spectateur parce qu'elles entretiennent « l'illusion convaincante », comme dans la tragédie classique, par l'unité de temps (comment un homme d'exception vit le quotidien et l'absence d'Histoire), de lieu (la Boissierie à l'épicentre, en tour de contrôle de la chevauchée) et d'action (la certitude que « lorsque la France aura froid, je pourrai agir »).

Tout s'arrime à cette dramaturgie. Et d'abord le choix des épisodes jugés les plus révélateurs du projet gaullien et de sa force apparemment si déraisonnable, mais dont l'obscurité supposée, l'ignorance entretenue ou le faux mystère deviennent d'un coup éclairants. Ils n'avaient jamais eu l'honneur d'une mise en image, mais c'est de la bonne et belle histoire que de les réinstaller dans la saga à des moments stratégiques (pêle-mêle : la proposition d'union franco-britannique de 1940, la folle journée « machiavélique » du débarquement allié en Algérie, l'entrevue d'Anfa, l'intimité avec Anne à Marly, la séance du Conseil national du RPF qui entend Soustelle revenant de voir Auriol, le « faites à votre idée » à Léon Delbecque, Chaban en « voltigeur du hasard », Pflimlin roulé dans la farine en 1958, l'après « Je vous ai compris » sur les hauteurs crépusculaires d'Alger, *etc.*). Surtout, l'unité classique du scénario favorise une mise en scène qui est une vraie mise en œuvre historique, argumentée, jamais esclave du document brut (voir, en exemple majeur, le traitement du texte de l'Appel du 18 juin), toujours nourrie en profondeur du témoignage écrit et oral des meilleurs fidèles (Mauriac, Guy, Baumel, Lefranc, Guichard, Flohic, *etc.*), ce qui donne un velouté « tourné » à petit feu, parfaitement lié et odorant comme la vieille cuisine des familles. On sait gré aussi à Stora d'avoir figolé la ressemblance et le vraisemblable du rôle pour tous les acteurs de second plan.

L'ultime habileté et la grande force de l'entreprise sont d'avoir fait un portrait en pied de ce

« Grand Charles » sans s'être noyé dans une étude de l'opinion publique, des bains de foule et des émotions populaires, des va-et-vient de la confiance et de la désaffection : sans être parti des Français mais, au contraire, d'avoir suivi l'homme d'abord, petit brigadier (voir sa scène avec Giraud !) entêté d'un projet fou, rebelle chronique (rien de comparable avec ce que vient de nous raconter l'Amiral), épris de puissance non pour lui-même mais pour la France. Tout est venu de lui et nous n'avons su que grogner ou acquiescer. Et nous ne savions même pas qu'il pouvait cueillir des violettes pour Yvonne et qu'il savait au printemps chanter avec Bourvil « Il faut pas tuer les hirondelles » !

On pourra discuter autant que l'on veut l'affection de Bernard Stora pour « son » grand bonhomme si grand Monsieur. Mais nul ne lui contestera d'avoir remarquablement rouvert l'éventail des possibles en histoire pour tous, ni d'avoir, un trop bref moment, refait une « télé » d'université populaire. Santelli, Lorenzi et Bringuier quelque part doivent se frotter les mains.

Jean-Pierre Rioux

Le verre de Saint-Gobain, miroir de l'histoire ?

L'exposition organisée sur Saint-Gobain au musée d'Orsay¹ est une invitation à réfléchir sur la signification de l'image pour l'histoire de l'entreprise, à tous les sens du mot image : image comme mémoire, témoignage, document, œuvre d'art parfois, image comme construit de l'entreprise, image comme champ du travail historien.

Le parcours s'organise en trois étapes chronologiques, la Manufacture royale des glaces (1665-1830), l'essor du 19^e siècle (1830-1910), l'âge du verre (1910-1937), chacune avec deux salles ; un certain nombre de pièces sont en outre présentées dans les galeries extérieures, notamment des

maquettes prêtées par le Conservatoire national des arts et métiers. Dans la première étape, quelques portraits, notamment de Mme Geoffrin et de son mari, dirigeant de la manufacture (de 1702 à 1749), des documents vénitiens sur le débauchage de verriers de Murano venus à Paris sur instruction de Colbert (1665-1667), des lettres patentes du pouvoir royal, des documents à valeur technique et commerciale sur les glaces du 18^e siècle. Dans la deuxième étape, encore des portraits (on croise l'histoire politique avec Albert de Broglie, l'un des grands présidents de Saint-Gobain, de 1866 à 1901), des plans, tableaux et lithographies sur les usines, et une salle très suggestive consacrée au verre dans l'architecture du 19^e siècle. Certains projets n'ont jamais vu le jour, comme ceux d'Hector Horeau (projet de couverture des boulevards, jardin d'hiver Infiorata) et d'Owen Jones (projet de palais de cristal à Saint-Cloud), mais on retrouve avec plaisir les serres de Rohaut de Fleury, l'exposition industrielle de Munich en 1854, le palais de l'Industrie de 1855 (détruit en 1898), la Galerie des machines de 1889 (démolie en 1909), plusieurs documents sur l'Exposition de 1900, et sur l'architecture bancaire (Crédit foncier, Crédit Lyonnais, Comptoir national d'escompte).

Au 20^e siècle, l'entreprise a élargi ses champs d'activité hors de la glace de miroir et du verre plat, qui lui-même évoluait en raison des besoins de l'automobile (pare-brise) et d'une nouvelle architecture (lumière dans la maison et les bureaux). La troisième étape met par conséquent en valeur la diversification de Saint-Gobain dans toutes les industries du verre, y compris la fibre de verre, avec le thème un peu mythique de la maison de verre, illustré notamment par la maison du docteur Dalsace, 31 rue Saint-Guillaume (1928), construite par Jean Collas, et surtout le pavillon de Saint-Gobain à l'exposition Arts et Techniques de 1937 conçu par Jacques Adnet et René Coulon. On apprend que Clemenceau échappe à un attentat en février 1919 grâce à un pare-brise en verre Triplex, et que le verre Securit est utilisé sur le paquebot Normandie, ce même verre étant admiré par Tintin dans le *Sceptre d'Ottokar* (1942). Le pavillon de 1937 occupe à lui seul la seconde salle de cette étape du parcours.

(1) « Saint-Gobain (1665-1937). Une entreprise devant l'Histoire », musée d'Orsay, 7 mars-4 juin 2006.

L'exposition emprunte naturellement beaucoup aux archives de Saint-Gobain, mais fait appel à différentes collections particulières, au musée d'Histoire des techniques, au musée de la Céramique de Sèvres, au musée de Versailles, au musée de la Glacière (Manche), au musée de Valence, au musée de Cognac, au Japon (le portrait de Mme Geoffrin par Nattier appartient au Fuji Art Museum de Tokyo). Elle offre ainsi une occasion de mise en perspective originale, et on apprend beaucoup en rassemblant des pièces que l'on ne voit habituellement pas ensemble.

L'exposition étant présentée au musée d'Orsay, elle s'inscrit dans une perspective esthétique et, en ce sens, ne peut pas tout dire d'une histoire très complexe, notamment en ce qui concerne la technique et les stratégies industrielles. Néanmoins, elle propose quelques excellentes synthèses sur chaque étape, même si on ne peut pas allonger démesurément la part du texte, puisqu'il faut surtout donner à voir. Mentionner tous les noms de dirigeants ou personnages marquants, la plupart inconnus du grand public, valoriser par exemple le rôle des ingénieurs, sujet peu photogénique, rendre complètement compte d'un certain esprit d'entreprise n'a pas été possible. Il ne s'agit donc pas d'une exposition d'histoire totale, et il n'y a pas lieu de le critiquer, l'axiome de l'image au sens propre et de l'objet (image de l'entreprise pour le public) étant légitime. Ce qui est retenu est beau, au sens classique pour les plans et représentations anciennes, et aussi d'une beauté qu'on serait tenté de qualifier d'industrielle. Beaux aussi sont les ustensiles d'usine et les objets dits « bousillés », conçus par des ouvriers en forme d'amusement afin d'utiliser des déchets, avec le point d'aboutissement du graphisme de l'affiche et le design en 1937 (meubles de verre, maison de verre). Il y aurait toute une réflexion à approfondir sur une esthétique du patrimoine (pourquoi certains objets nous touchent-ils plus que d'autres ?) et sur la valeur de l'image, du point de vue de la forme et du contenu. L'image est aussi l'imaginaire, l'imaginaire de l'entreprise telle qu'on la perçoit aujourd'hui, et notre imaginaire de visiteurs du musée.

Deux films sont projetés. Le premier est un montage réunissant des extraits de films plus anciens et illustrant l'histoire des techniques verrières, y compris des vues de l'homme au travail. Il semble bien que, dans une période que l'on pourrait situer entre 1920 et 1960, en présence d'une tendance à la mécanisation et à l'automatisation de certains processus, on ait éprouvé assez largement le besoin de fixer pour toujours certains gestes, des attitudes, des regards de l'usine, l'homme face au matériau, l'homme face aux ustensiles ou aux appareillages, non sans une part de mise en scène, avec l'idée qu'il y avait une beauté du travail, à l'opposé des idéologies ou des théories de l'homme-machine. On pense aux photos de François Kollar, d'ailleurs absentes à l'exposition, mais qui a bien rendu l'humanité de l'usine, y compris pour quelques clichés chez Saint-Gobain, « poétisant » en quelque sorte tout un pan de la modernité¹. Il est le seul à l'avoir fait avec une telle ampleur et une telle diversité pour l'image fixe : reportages sur la mine, la sidérurgie, l'automobile, l'aviation, la pêche, les ports et les phares, la batellerie, le rail, l'électricité, le bâtiment, le verre, la céramique, la mode, la filature, la presse, la biologie, la vigne, la forêt, les fleurs, les marchés. Au cinéma, en y incluant la fiction, il resterait pour l'historien un bel inventaire exhaustif de l'image de l'usine entre les deux guerres à effectuer, l'image de la chaîne et de la déshumanisation l'emportant peut-être sur celle de la poésie industrielle. Le second film est consacré à l'Exposition de 1937 (pavillon de Saint-Gobain, fauteuils, tables de verre et objets verriers, tels le Radiaver, ou encore un chauffe-plat électrique à plaque de verre, dont un exemplaire assez rare a été acheté par le musée Pompidou en 2003). Ce dernier film a été réalisé au temps de l'exposition, et il nous renseigne sur le message que l'on voulait faire passer, jusqu'à la figure du concierge avec uniforme Belle Jardinière. Mais il s'agit bien là d'une autre poésie de la modernité, celle du design ou esthéti-

(1) *La France travaille*, préface de Paul Valéry, Paris, Horizons de France, 1934.

que industrielle, qui remonte au début du 20^e siècle, et on pense à Olbrich dessinant une voiture Opel, Behrens collaborant avec AEG, concepteur d'un radiateur électrique... En s'adressant à Jacques Adnet (1900-1984) et à René Coulon (1908-1997) en 1937, Saint-Gobain, sous l'impulsion du directeur général Eugène Gentil, ancien ingénieur des Verreries Legras à La Plaine Saint-Denis et Pantin (un des lieux de l'art nouveau), s'inscrivait dans ce sillage, renouvelé par l'esprit « art déco »¹. Ici s'impose la lecture des anciennes revues de décoration, telles *Mobilier-Décoration : La Maison et son Décor* (fondée en 1921), *Mobilier et Décoration d'intérieur* (1921), *Revue mobilier et décoration* (1947-1950). Poésie aussi d'une certaine publicité qu'il faut prendre au sérieux dans ses formes de suggestion. Les plus belles affiches sont dues à Cassandre (1901-1968), qui a illustré le verre *Triplex*, le paquebot *Normandie*, mais aussi *Nicolas*, *Verre et Bouteille*, *Wagon-Bar*, *Dubonnet*.

S'il fallait résumer la thématique de l'exposition, dont le travail de scénographie est dû à Renaud Piérard, on pourrait distinguer deux motifs qui s'entrecroisent en contrepoint. Le premier est le lien entre histoire d'une entreprise et histoire plus vaste, politique, scientifique, culturelle. Le second est celui du verre comme matériau, et bien au-delà de Saint-Gobain, même si l'entreprise contribue à l'histoire du verre. Dans la première veine, on saisit bien les intentions du pouvoir royal dans les débuts et la pensée rationalisatrice des Lumières ; on entrevoit le choc de la Révolution française et surtout de la montée des concurrences entre 1789 et 1830, les défis que va poser la nouvelle société industrielle. La science est illustrée par Gay-Lussac, qui fut administra-

teur et président de Saint-Gobain de 1843 à 1850 (portrait et manuscrit de travail). Quant à la décoration d'assiettes de Sèvres avec illustration du travail des glaces, elle reflète le prestige de l'industrie au 19^e siècle. La présence de documents allemands rappelle que l'entreprise s'est multinationalisée dès les années 1850, tout en restant une entreprise bien française par son style. Le matériau verre est agréablement valorisé, même si on peut regretter quelques lacunes pour le verre creux, par exemple en parfumerie. Et, hors de Saint-Gobain, on pense au design de la bouteille de Coca-Cola ou à de beaux verres de table de la Finlandaise Aino Aalto (1936). Le 20^e siècle est certainement la période où le verre a été le mieux mis en valeur, lié à tout un imaginaire collectif. Dans son ambitieuse exposition *Big bang. Destruction et création dans l'art du XX^e siècle* (du 15 juin 2005 au 28 février 2006), le Centre Pompidou incluait d'ailleurs René Coulon, architecte et créateur d'objets de verre, dans le thème « le vide et la transparence ».

Si on aime le 20^e siècle, on estimera sans doute qu'il aurait mérité davantage de place. La première guerre mondiale a vu Saint-Gobain perdre provisoirement le contrôle de ses usines en territoire allemand. La seconde guerre mondiale n'est pas traitée puisqu'on s'arrête en 1937. L'architecture d'après-1945 aurait mérité aussi ses images. Est-on entré dans un second vingtième siècle de rupture avec le premier qui trouverait son point d'orgue en 1937 ? René Coulon préfaçait encore en 1953 une publication du Centre de documentation de Saint-Gobain, *Éclairage naturel et isolation, le matériau verre au service du bâtiment*. Cela montre bien que la rupture de 1937, non justifiée par les organisateurs, mérite discussion.

Jean-Pierre Daviet

(1) Voir Louis Chéronnet, *Jacques Adnet*, Paris, Arts et industrie, 1948.