



HAL
open science

Publics ou populations? La démocratie culturelle en question de l'utopie écomuséale aux "espaces intermédiaires"

Jean-Louis Tornatore, Sébastien Paul

► To cite this version:

Jean-Louis Tornatore, Sébastien Paul. Publics ou populations? La démocratie culturelle en question de l'utopie écomuséale aux "espaces intermédiaires". Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels, 2003, France. pp.299-307. halshs-00126549

HAL Id: halshs-00126549

<https://shs.hal.science/halshs-00126549>

Submitted on 25 Jan 2007

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.

Publics ou populations ? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux « espaces intermédiaires »

Initié par le secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation du précédent gouvernement, le projet de labellisation des formes de l'activité culturelle et artistique qui se sont développées dans des lieux vacants (friches industrielles ou marchandes, hôpitaux, casernes, etc.), autrement dit les « friches », « fabriques », squats ou encore les « espaces intermédiaires », selon la dénomination alors en cours au sein du ministère de la Culture, a contribué à porter sur le devant de la scène culturelle des expériences qui, « issues du terreau alternatif de la fin des *sixties* » (Bordage, 2001, p. 5), ont émergé dans les années soixante-dix en Europe et au milieu des années quatre-vingt en France. Outre le rapport commandé par le ministère de la Culture (Lextrait, 2001), le phénomène n'a pas manqué de susciter récemment une littérature à tonalité sociologique¹ qui, soulignant que ces nouveaux lieux de culture ont en commun de procéder d'une « insatisfaction culturelle » (Raffin, 2000) et d'être en rupture par rapport aux politiques publiques et aux institutions culturelles reconnues, s'attache à définir la nouvelle alliance entre culture et création qu'ils promeuvent et la dynamique sociale qui en découle. Nous nous intéressons, dans le cadre de cette communication, à un aspect plus souvent laissé de côté et qui a trait, s'agissant de territoires en déshérence et d'architectures disponibles, à la mise en exergue d'une qualité patrimoniale à l'occasion de leur « conversion ». Même si cela ne tient certes pas à ce seul geste, le questionnement de cette dimension permet de se « décaler » par rapport à la thématique affichée du colloque : notre approche ne vise pas une analyse du ou des publics de ces lieux en termes de fréquentation ou de réception, mais propose une réflexion sur l'opérativité sociale et symbolique de formes spécifiques de l'activité culturelle et artistique.

La question du patrimoine dans la mise en culture des friches industrielles

Si on suspend provisoirement – parce que toujours à interroger – la question de la grande diversité des configurations, on retiendra des approches citées deux traits notables qui nourrissent notre problématique. Le premier porte sur les finalités de l'action et les usagers qu'elle détermine : dans ces lieux de culture, celle-là viserait moins des *publics* que des *populations*. Non seulement un tel glissement procéderait de la mise en question de l'autonomie de l'art et exprimerait la recherche d'un rapport renouvelé entre art et

1. Cf. en particulier Raffin, 2000, TransEuropeHalle 2001, Vanhamme et Loubon, 2001. On peut consulter aussi avec intérêt le site web « Art factories, centre de ressources internationales des lieux de culture » (www.artfactories.net) qui, outre une présentation de lieux, propose un ensemble d'articles en ligne ainsi qu'une bibliographie fournie.

société (Lextrait, 2001, vol. 2, p. 11-12), mais serait révélateur « d'une relation qui cherche à sortir de l'événementiel pour tenter une réarticulation entre les pratiques artistiques et les groupes sociaux concrets situés dans un territoire » (*ibid.*, p. 23). En d'autres termes, au-delà du caractère éphémère et volontairement nomade de certaines de ces expériences, dans l'ensemble celles-ci témoigneraient d'une volonté d'ancrage local et de travail de proximité qui contribuerait à dessiner les contours de configurations territorialisées de l'activité culturelle. Quant à la deuxième originalité repérée, elle consisterait dans la rencontre *a priori* non déterminée – ou par défaut – entre les collectifs engagés dans ces actions et des sites vacants dont la pratique au final révélerait des convergences sinon une adéquation. Voilà des espaces qui, par leurs qualités architecturales (ils sont vastes, bruyants, bruts) ou parce qu'ils « n'imposent aucun usage ou contenu spécifiques » (Bordage, 2001, p. 4), seraient appropriés « aux exigences de la diffusion et de la production artistique » et favoriseraient l'originalité des créations (Raffin, 2002).

Un effet induit de ces pratiques consisterait donc dans un double ajustement des personnes engagées dans des pratiques culturelles alternatives avec d'une part des territoires habités et d'autre part des lieux qui ne seraient pas dénués d'un certain « esprit ». Un tel constat ne manque pas de soulever une interrogation quant à la présence d'éventuels mobiles d'ordre patrimonial, c'est-à-dire, selon une conception pragmatique de la patrimonialisation, de mobiles qui visent l'établissement et l'entretien des paramètres temporels et spatiaux d'identités collectives¹. Ces friches sont bien le signe d'une rupture affectant souvent durement le corps social, provoquant des demandes de réparation, nécessitant l'accomplissement d'un travail de deuil et par conséquent de mémoire. On est donc fondé à envisager que l'investissement par les uns de ces lieux perdus ou territoires décomposés pour d'autres a pu être une occasion de réfléchir à leur continuité ; et du moins que les nouvelles pratiques culturelles ont pu se faire l'écho de leur histoire bouleversée.

Force est cependant de constater que, dans les analyses produites à ce jour, les motifs patrimoniaux ne sont pas considérés comme pertinents pour rendre compte de ces pratiques, et tout au plus sont-ils relégués en toile de fond. Cela tient sans doute au corpus envisagé, non pas ici une construction scientifique, mais le produit, d'ailleurs toujours réactualisable, de la mise en réseau réalisée par les collectifs eux-mêmes². Si elle n'est pas absente de ces lieux³, la dimension patrimoniale n'apparaît pas prioritaire en tant que moteur de l'investissement. Fabrice Raffin remarque que le territoire comme « attachement et appartenance au lieu » effraie ces collectifs dans la mesure où la notion est associée à « des idées de fermeture et d'exclusive » (Raffin, 2000, p. 63) : il se situe en quelque sorte à l'opposé du « vitalisme culturel⁴ » qui motive leur engagement. Par ailleurs, l'installation dans des lieux au lourd passé ne peut être vécue comme une contrainte, ni matérielle – c'est-à-dire celle pesant sur le « monument historique » – ni symbolique, le foisonnement de pratiques artistiques, ludiques, festives constitutif de ce vitalisme contribuant à « faire de l'identité passée une identité révolue » (*ibid.* p. 66).

Sans doute, la raison de ce point aveugle est-elle à trouver dans la prééminence de l'acception institutionnelle de la notion de patrimoine. Aussi, dans la continuité de travaux qui visent à spécifier la diversité des formes de l'engagement dans l'activité patrimoniale (Tornatore, à paraître a), nous avons souhaité questionner la manière, même marginale et *a priori* hors des voies instituées de la patrimonialisation, dont les personnes et les collectifs peuvent manifester ou concrétiser une intention patrimoniale à l'occasion de l'occupation des friches industrielles – et ce faisant être amenés à

1. De manière générale, l'activité patrimoniale réfère aux modalités d'inscription du monde pour la constitution de collectifs – au sens donné par la sociologie de la traduction d'associations d'humains et de non-humains – et particulièrement à la construction de dispositifs et la mise en œuvre de procédures d'établissement et d'entretien des paramètres temporels et spatiaux d'identités collectives. La *mise en patrimoine* ou *patrimonialisation*, dans le souci, selon une problématisation constructiviste, de ne pas essentialiser la notion de patrimoine, peut dès lors s'entendre comme la manifestation ou la concrétisation d'une sensibilité à l'égard d'un héritage considéré comme collectif dont la production, la reconnaissance, la conservation et partant la transmission sont continûment et de façon constitutive problématiques (*cf.* Tornatore à paraître a).

2. TransEuropeHalles est le premier réseau informel regroupant les lieux pionniers de ces expériences alternatives (Bordage, 2001, p. 5). Les sites français présentés dans le rapport de F. Lextrait ainsi que ceux répertoriés sur le site Art factories ou à l'occasion de rencontres « Nouveaux territoires de l'art » (friche La Belle de Mai, Marseille, 14-16 février 2002, site : www.lafriche.org) en constituent une extension remarquable qui tend à produire de l'isomorphie.

3. Par exemple à la Kultur Fabrik installée dans les anciens abattoirs d'Esh-sur-Alzette (*cf.* Raffin 2001).

4. Expression empruntée à Philippe Urfalino et qu'il utilise pour caractériser la philosophie politique du ministère de la Culture selon Jack Lang (Urfalino, 1996, p. 317 *sq.*).

« accommoder », à reformater, à s'affranchir, etc., du partage institué, le ministère de la Culture en est un exemple, entre patrimoine et création ou action culturelle¹. Pour cela nous avons initié une recherche fondée sur l'observation de quatre processus de réaffectation non industrielle (ou de conversion culturelle) d'anciens sites industriels de Lorraine et de Franche-Comté². Précisons : ce sont des conversions à l'état de projet ou en cours de réalisation. Ces friches industrielles sont en attente d'une nouvelle destination, mais à ce stade de leur histoire, mis à part l'une d'elles – Meisenthal, et encore pour une part seulement –, ce ne sont pas des lieux repérés comme constitutifs du réseau des « friches culturelles ». Ils ne sont pas non plus des sites expressément signalés pour leur grandeur patrimoniale, à l'instar par exemple de « Le Creusot-Montceau-les-Mines », ci-devant « écomusée », aujourd'hui labellisé « pôle d'économie du patrimoine » (1998), ou du siège minier Wendel à Petite-Rosselle (Moselle), institué majoritairement en « musée du Bassin houiller lorrain ». Ils sont en attente d'un nom qui soit l'indice du fil conducteur de leur reconversion. Cette situation indéfinie nous a paru constituer un excellent poste d'observation pour comprendre comment des restes industriels susceptibles de devenir patrimoine peuvent par ailleurs être saisis par une problématisation culturelle qui contribue en propre à une réinterrogation du territoire ou de la territorialité ; et/ou inversement comment des restes industriels *a priori* dégagés de toute servitude patrimoniale et librement occupés peuvent donner lieu à des investissements patrimoniaux ou mémoriels qui participent à l'inscription de collectifs dans un territoire – ou à la territorialisation de pratiques culturelles.

Ce potentiel d'hybridation entre patrimoine et action culturelle est suggéré par une caractéristique notable des objets industriels : ils s'intègrent difficilement au corpus du patrimoine de la nation. En témoigne la stabilisation laborieuse, depuis une trentaine d'années, d'une nouvelle extension patrimoniale, la catégorie du patrimoine industriel. Voilà des objets qui « réagissent » mal – au sens chimique du terme – aux procédures de la patrimonialisation, c'est-à-dire aux dispositifs d'État de la mise en patrimoine, lesquels sont davantage « appropriés » au corpus historique architectural – ce pour quoi ils ont été élaborés – et par leurs « instructeurs », en particulier les historiens de l'art et des formes symboliques³. En effet, les défenseurs-promoteurs de ces « nouveaux patrimoines », historiens des techniques, spécialistes en histoire économique et sociale, reconnaissent que ceux-ci, et particulièrement ceux issus de la seconde industrialisation, souffrent d'impopularité – mais pas pour les mêmes raisons – tant auprès des industriels et des travailleurs que des agents, fonctionnaires et scientifiques de la patrimonialisation. L'ostracisme de ces derniers trouverait son origine dans le sentiment que le patrimoine industriel constituerait en quelque sorte l'envers du patrimoine architectural par son absence de valeur esthétique et sa faible valeur cognitive, du moins référant à un domaine de la connaissance, la culture scientifique, technique et industrielle, qui n'est pas toujours reconnu comme constitutif de la (haute) culture. Ce point mérite une attention particulière car il invite à considérer la question patrimoniale à partir des épreuves que doit affronter tout nouveau prétendant à la qualification patrimoniale. Or il apparaît bien, aux yeux de leurs défenseurs, qu'en raison de problèmes spécifiques de conservation et de mise en valeur qu'ils posent, « ils ne peuvent être traités comme un monument historique habituel » (Bergeron et Dorel-Ferré 1996, p. 74). Dans cette perspective, si la tentation est grande de les figer dans des dispositifs muséaux, on souligne volontiers la nécessité, d'une part de les « animer »⁴, d'autre part de dépasser la formule du traitement esthétisant et

1. Ainsi juxtaposés, les termes « patrimoine » et « action culturelle » constituent le fondement de la structuration de l'institution culturelle d'État. Cela est particulièrement flagrant au niveau des services déconcentrés du ministère de la Culture, les Drac qui *grosso modo* s'organisent en deux groupes de services ou de compétences sinon étanches du moins fortement identifiés, les services patrimoniaux (monuments historiques, archéologie et inventaire) et un département de l'action culturelle (théâtre, musique, danse, cinéma, livre et lecture, etc.). Il est notable que cette partition tend à être reproduite à l'échelle des services culturels des collectivités locales et territoriales.

2. « Des lieux en quête de nom. Quatre enquêtes sur la problématisation culturelle du patrimoine industriel », initiée courant 2002, cette recherche en cours est soutenue par le ministère de la Culture/Mission du patrimoine ethnologique. Les quatre sites sont : le site verrier de Meisenthal (Moselle), les anciennes forges d'Écurey à Montiers-sur-Saulx (Meuse), l'ancienne filature Japy à Audincourt (Doubs) et le site textile de Lepuix-Gy (Territoire de Belfort).

3. Sur la question de la « fortune » du traitement en monument des restes industriels (cf. Tornatore à paraître *b*). Ce paragraphe reprend des éléments développés dans cet article.

4. On ne sera pas étonné de constater que cette perspective va à l'encontre du point de vue défendu par F. Choay. En matière de mise en valeur du monument historique, celle-ci s'élève contre « le bruit de l'animation » dont l'usage généralisé nuit à une démarche de « connaissance personnelle, directe et active des œuvres » (Choay, 1999, p. 161).

d'explorer toutes les voies de la réaffectation : industrielle, immobilière, commerciale, culturelle, paysagère, etc., autrement dit d'expérimenter des formules affranchies des procédures d'inscription au rôle patrimonial de l'État.

Cette caractéristique des objets techniques et des architectures de la seconde industrialisation ouvre des perspectives nouvelles. Elle a un effet sur les modalités du changement de destination d'architectures jugées obsolètes – phénomène somme toute assez courant – et le traitement concret de leur conversion. Mais surtout, elle influe en même temps sur le traitement des traces ou des reliefs¹ de l'histoire en subordonnant la qualité de monument historique aux conditions de sa valorisation et en suggérant que le régime institué de la patrimonialisation n'est pas le seul qui autorise la préservation de telles traces. Selon les termes de la conceptualisation proposée par Jean-Yves Trépos (2002) qui vise à rendre compte des modes « d'équipement de la société civile en dispositifs d'expression des pratiques sociales », on peut faire l'hypothèse que cette caractéristique est non seulement susceptible d'ouvrir la voie à des « cristallisations » de la mémoire, mais d'offrir également la possibilité d'élaboration de nouveaux dispositifs de « politisation » de la mémoire et de la culture qui ne passent pas par les dispositifs d'État. Dès lors la question posée par les friches industrielles saisies par la problématique des friches culturelles – ou par la mise en culture des friches industrielles – est celle-ci : dégagés de contraintes patrimoniales lourdes, les « espaces intermédiaires » peuvent-ils être des lieux d'expérimentation de nouvelles manières de faire conjointement de l'art et du patrimoine, et par conséquent de « faire du patrimoine » différemment ? Comme réponse provisoire, l'épreuve du terrain nous permet de saisir deux formes d'hybridation et par la même occasion de mettre en contraste deux modes d'action patrimoniale.

Meisenthal ou l'amour du lieu

La friche verrière de Meisenthal offre un cas complexe de cristallisations et de politisations croisées. Situé dans les Vosges du Nord, une zone frontière entre l'Alsace et la Lorraine à la fois très rurale et forestière, Meisenthal est un village de longue tradition verrière, depuis le début du XVIII^e siècle jusqu'en 1969, date de fermeture de l'usine. À partir de la fin des années soixante-dix, la friche, située au cœur du village, a été le théâtre de trois types d'action culturelle et patrimoniale : un musée (ouvert en 1983), un centre d'art verrier (créé en 1993) et lieu culturel pluridisciplinaire (en cours de réalisation) impliquant des collectifs différenciés. À mettre l'accent sur les mobiles de l'engagement patrimonial, on laissera de côté la deuxième réalisation, le Centre international d'art verrier (CIAV), initiative de développement local d'entité territoriale – ici la Communauté de communes du pays du verre et du cristal² –, pour s'intéresser brièvement aux deux autres³.

À l'origine de la Maison du verre et du cristal, à la fin des années soixante-dix, on trouve une association de « barbouilleurs du dimanche », comme ils aiment à se qualifier, qui se sont réorientés dans un premier temps vers la collection d'objets d'art et de traditions populaires et qui dans un second temps ont pris conscience de l'existence, avec le passé verrier du village, d'un gisement patrimonial qui excédait largement la localité, puisqu'il pouvait être connecté à une période reconnue de l'histoire de l'art, l'Art nouveau, *via* la présence pendant vingt-sept ans d'Émile Gallé à Meisenthal où il a fait exécuter la totalité du travail à chaud de sa production verrière. Cette reconnaissance a été facilitée par la réappropriation et l'apport de la mémoire familiale presque oubliée de deux membres fondateurs de l'association qui se sont découverts être les petits-fils d'un décorateur, proche collaborateur de Gallé⁴.

1. Sur la notion de relief (*cf.* Tornatore à paraître *a*).

2. Création contemporaine appuyée sur le savoir-faire local, formation et démonstration au public (billetterie commune avec le musée) sont les trois volets d'activité déployés par le Centre.

3. Pour une présentation plus détaillée du processus de conversion du site (*cf.* Paul, à paraître).

4. Cette proximité est d'autant plus importante pour la reconnaissance du lieu et l'établissement de sa grandeur *via* Eugène Kremer, le grand-père chef décorateur, que Gallé qui n'avait aucune compétence en dessin est réputé avoir été un maître d'ouvrage plus qu'un maître d'œuvre. Aussi, grâce à l'action des amateurs du musée, Kremer – et travers lui Meisenthal et sa tradition verrière – récupère une partie de la production attribuée à Gallé et conjointement y gagne en qualité artistique.

Bref, de musée des Techniques de fabrication du verre, la Maison du verre et du cristal est donc rapidement devenue un musée reconnu – par conséquent officiellement « contrôlé » – pour sa collection de pièces Art nouveau de la période « meisenthalienne » de Gallé. S'il oscille dans sa muséographie entre son ancienne identité de musée de société et celle, nouvelle, de musée de beaux-arts, il fait désormais d'un réseau international qui, de musées, en salles de ventes et en centres de documentation, contribue à la connaissance de cette période de l'histoire de l'art. D'amateurs du patrimoine et de barbouilleurs du dimanche, les promoteurs du musée, aujourd'hui pour la plupart retraités, sont devenus des spécialistes de l'Art nouveau et prétendent participer à l'écriture de l'histoire de ce courant artistique.

Quant au projet de lieu culturel, il porte sur la conversion en lieu de spectacle de l'ancienne halle verrière de l'usine de Meisenthal, un immense bâtiment couvrant près de 3 500 m². Cette « friche » – c'est cette action qui est citée dans le rapport Lextrait au titre des expériences d'« espace intermédiaire » – est portée par une association *ad hoc*, le Comité d'animation et de développement de la halle de Meisenthal (CADHAME), créée en 1996 et qui développe aujourd'hui un programme pluridisciplinaire avec la création d'une scène de musiques actuelles, d'un espace dédié à l'art contemporain lié grâce à l'engagement d'un artiste-plasticien installé à Meisenthal et l'installation d'une compagnie de théâtre professionnelle. La genèse de cette initiative ne manque pas de similitudes avec celle du musée puisqu'elle est issue d'une autre association, l'association Eurêka, créée à peu près à la même époque par un groupe de « jeunes du village » pour pallier le manque d'offre culturelle en milieu rural et vaincre l'ennui du samedi soir. Développant à l'origine diverses activités (photo, musique, lecture, ping-pong, etc.), l'association s'est rapidement axée sur l'organisation de soirées et de concerts de rock. Selon un schéma d'ailleurs commun aux lieux culturels décrit par Fabrice Raffin (2000, p. 51), après un temps de « nomadisme », ils sont amenés à investir la halle pour leurs concerts. Si c'est l'occasion pour certains de redécouvrir un lieu d'enfance pratiqué comme espace de jeu et/ou dans lequel, du temps de son activité, des parents, père, oncle, grand-père... ont travaillé – en ce sens, ils peuvent se reconnaître dans l'appellatif d'« enfants de la halle » attribué par F. Lextrait (2001) –, l'attachement est alors immédiat : sensibles à la « magie du lieu » et en dépit de sa mauvaise acoustique (!), ils en deviennent les ardents défenseurs souhaitant lui redonner une nouvelle vie tout en le conservant « dans son jus », c'est-à-dire avec les éléments significatifs de son ancienne destination : les fours et la tour de contrôle située en son centre.

Les trois entreprises sont aujourd'hui engagées dans un programme de concertation pour l'élaboration d'une stratégie de développement à l'échelle de l'ensemble du site verrier. Cela ne va pas sans poser un certain nombre de problèmes d'ajustement qui tiennent précisément à la déclinaison différenciée des tonalités patrimoniales et culturelles : par exemple la présence au cœur du village d'une salle de concert rock drainant tous les samedis soirs entre 200 et 300 personnes n'est pas sans susciter des inquiétudes auprès de la population et des interrogations de la part des acteurs du musée sur la possibilité de connexion des initiatives et de rencontre de leurs publics respectifs. Pourtant, les discours des différents protagonistes laissent supposer en filigrane le sentiment implicite d'une communauté d'action. Celle-ci est motivée par un puissant « amour du lieu » qui trouve à s'exprimer, collectif par collectif, par l'entremise d'objets emblématiques : le village, la halle, la production verrière, le savoir-faire. Finalement, autour de la friche verrière de Meisenthal, ce sont au moins deux générations d'habitants du village (des sexagénaires et des quadragénaires) qui se côtoient et qui, chacune selon leurs actions, contribuent à faire émerger ce lieu, à le construire comme référent et à travailler à son développement.

On voit bien que ce travail de qualification se nourrit du va-et-vient incessant entre action patrimoniale et action culturelle. On connaissait le mouvement de celle-là à celle-ci, des savoir-faire considérés comme traditionnels irriguant par exemple la création contemporaine : c'est sur lui que repose l'activité du CIAV. Dans le sens inverse, le cas de jeunes amateurs de rock transformés en gardiens vigilants d'un vieux bâtiment est tout à fait remarquable. Par la conciliation dans leur pratique des deux dimensions, « les enfants de la halle » accomplissent un travail non pas de conservation mais de « sauvegarde », pour reprendre la distinction proposée par André Micoud (1996), c'est-à-dire contribuent à faire de la halle un lieu vivant, un « lieu pratiqué », autrement dit un espace (Certeau, 1990, p. 173). De ce point de vue – mais cela reste aussi une question ouverte pour l'avenir – l'activité produite ouvre sur un troisième sens de l'identité attribuée aux promoteurs de la halle et qui

associe ou condense les deux autres : ils sont « enfants de la halle » en tant qu'ils sont le produit de leur attachement au lieu et parce que celui-ci les fait agir¹.

Audincourt ou le théâtre de la mémoire

La conversion culturelle de la friche de l'ancienne filature de textile Japy à Audincourt² relève strictement d'une entreprise de politisation pilotée par la municipalité au bénéfice des habitants de la ville. Lorsque nous avons formulé notre projet de recherche, la dimension patrimoniale nous paraissait *a priori* absente de ce processus. Pourtant, celle-ci est traitée à travers deux types d'actions, l'une qui vise à redonner les lieux de la friche à la population, autrement dit à les instituer comme héritage collectif, l'autre qui s'inquiète de la préservation de la mémoire du lieu.

En effet, la réhabilitation d'une partie du site en espace culturel et de loisir est une initiative municipale placée sous le signe de la reconquête puisque cette opération est le fer de lance d'une politique d'urbanisme visant à construire le lien de la ville au Doubs jusque-là occulté par l'activité industrielle. Aménagées en espaces verts, les berges sont le théâtre des grandes manifestations culturelles organisées par la ville. Là également, deux maisons d'industriels, dont le « château Peugeot », considérées comme le patrimoine industriel de la ville, ont été rachetées et accueillent des services publics : pour l'une un centre d'éveil aux arts plastiques et les services culturels de la ville, et pour l'autre la médiathèque.

Quant à la mémoire du lieu, elle a trouvé son avocat avec l'installation par la municipalité d'un agitateur culturel reconnu, le Théâtre de l'Unité dirigé par Jacques Livchine et Hervé de Lafond. Sa présence sur la friche Japy n'est pas exempte de mobiles politiques. Le Théâtre de l'Unité est peut-être instrumentalisé dans le jeu politique local³, mais son installation dans un lieu où tout est à (re)faire est également pensée comme un dispositif de reformatage du lien social dans une ville où le vote en faveur du Front National s'est avéré très préoccupant aux dernières élections. Dès lors, comment occuper le lieu sans faire table rase de son passé ? Livchine souligne sa volonté d'assurer la continuité du lieu et d'appuyer l'action artistique et culturelle de la troupe sur la reconnaissance de son ancienne affectation⁴. De ce point de vue, et c'est là tout l'intérêt de l'exemple, Livchine prend le contre-pied de l'emblématique friche la Belle de Mai en affichant explicitement une intention patrimoniale. Il dit se démarquer nettement de l'orientation prise par les promoteurs de l'institution marseillaise et de la situation d'amnésie qui, selon lui, la caractérise : « Je souffre beaucoup à Marseille de rentrer dans l'ancienne SEITA. Philippe Foulquié n'a rien gardé. Jamais il ne rappelle qu'ici on faisait les allumettes ou les cigarettes. Il n'y a aucun rappel nulle part. Il s'assied sur la mémoire⁵. » À l'inverse, il entend laisser la possibilité du rappel, c'est-à-dire de la remémoration. Il est notable pourtant que cette fonction soit désormais dévolue au nouvel occupant⁶. Significativement l'inauguration du nouveau « camp de base » du Théâtre de l'Unité dans l'espace Japy, le 26 octobre dernier, comportait un rite de passage au cours duquel une ancienne ouvrière de la filature passait le flambeau au directeur de la troupe. Par ce geste, le Théâtre de l'Unité se propose donc d'être le porteur de la mémoire du lieu et plus largement de la mémoire ouvrière d'Audincourt⁷.

1. On se réfère ici à la notion d'attachement comme produit d'un « faire » et d'un « faire-faire » développée par Bruno Latour (2000).

2. Audincourt est une ville industrielle modelée à la fois par l'activité textile et la métallurgie. La filature a fonctionné, sous divers propriétaires, de 1817 à 1965. À cette date, les bâtiments sont utilisés comme entrepôt par Peugeot Cycles. En 1998, la friche est rachetée par la commune.

3. Le Théâtre de l'Unité a occupé la scène nationale de Montbéliard (Centre d'art et de plaisanterie) de 1990 à 1999. Mais cette période s'est conclue par une démission fracassante consécutive à une tension très forte avec la mairie de Montbéliard. Or, deuxième ville du département après Montbéliard, Audincourt représente la seule municipalité de gauche de la communauté d'agglomérations du pays de Montbéliard.

4. Dans cette veine, sur une commande de la ville, le Théâtre de l'Unité a créé en 2000, dans les bâtiments de l'ancienne forge, un spectacle sur les forgerons d'Audincourt, réalisé à partir d'entretiens avec des anciens forgerons.

5. Entretien avec Jacques Livchine, 5 septembre 2002.

6. Nulle association d'anciens du textile, à la différence notable des anciens ouvriers des forges d'Audincourt qui se sont constitués en association pour préserver la mémoire de leur activité.

7. Une partie du spectacle sur les forgerons a été reprise à cette occasion.

Cette position de porte-parole n'est pas sans incidences sur le devenir matériel de la friche. Comme avec nos amateurs de rock, là encore la « magie du lieu » a opéré. Le Théâtre de l'Unité en vient à défendre un point de vue différent de celui de la mairie quant à la conservation des éléments témoins de l'industrie textile. S'il n'a pu véritablement intervenir sur les locaux qu'il occupe actuellement, il se place désormais en défenseur d'une intervention minimale sur le bâti. Or il s'avère que ce point de vue permet de concilier à la fois intérêt patrimonial et intérêt artistique, le premier dans la mesure où chacun des bâtiments constitue autant de « prises » mémorielles, le second dans la mesure où, comme on l'a souligné plus haut, l'architecture industrielle offre de nombreuses possibilités pour la création théâtrale.

De l'écomusée communautaire à l'espace intermédiaire

Même si, en l'état actuel de la recherche, nous n'avons pas tiré tous les enseignements de l'histoire fine de ces processus culturels, nous voudrions, pour terminer, préciser la spécificité de notre problématisation du phénomène des « friches ». L'entrée par le patrimoine permet de saisir des convergences qui ne sont *a priori* guère flagrantes tant la distinction entre les deux modes d'action – et leurs mondes associés – fait écran. Pour cela, il importe de mettre en perspective l'opérativité sociale des formes culturelles de ce type dans l'histoire des politiques culturelles et de l'aménagement du territoire de la fin du XX^e siècle. Ainsi on est frappé par la proximité de certaines de ces expériences avec la perspective écomuséale développée, il y a maintenant trente ans, au Creusot. Si l'on suit la remarquable analyse produite récemment par Octave Debary (2003), la désindustrialisation du Creusot, le départ brutal de la famille Schneider qui, pendant près de cent trente ans, a présidé aux destinées de la ville et à laquelle elle s'identifiait totalement, et la fin d'un système de production paternaliste se sont accompagnés du déploiement de formes muséographiques, expressions problématiques d'un traitement culturel d'une crise industrielle, d'une reconversion culturelle devant précisément l'impossibilité d'une reconversion industrielle. Or la réponse immédiate au vide créé par le départ des Schneider a consisté dans l'expérience, dans les années soixante-dix, de « l'écomusée communautaire », antimusée, sans murs, sans objets et sans visiteurs, tout en territoire et population. On connaît la formule choc lancée en 1973 par Hugues de Varine, le maître à penser de ce musée révolutionnaire : « Le musée n'a pas de visiteurs, il a des habitants¹. » « Instrument privilégié du développement communautaire », visant d'abord le « développement d'une conscience communautaire critique » et non pas « la connaissance et la mise en valeur d'un patrimoine » (Varine 1992, p. 458), l'écomusée devait, dans l'esprit de ses promoteurs, participer à la recomposition économique et sociale de la communauté urbaine de Creusot-Montceau-les-Mines et contribuer à faire « des sujets des hommes rendus objets par la révolution et l'évolution industrielle » (*ibid.*).

Bien sûr le modèle a pu susciter des critiques vives (Le Nouenne, 1992) ; bien sûr l'expérience du Creusot a été singulière en France et de courte durée ; bien sûr l'institution muséale a rapidement repris en main le modèle écomuséal². Mais on peut se demander si avec les « friches », on n'est pas en présence de formes apparentées à celle de l'éphémère utopie écomuséale qui a saisi la première reconversion de la ville-usine du Creusot. Sans vouloir reprendre les termes d'un vieux débat, abandonné faute de combattants lassés de se colleter aux ambivalences de la notion de culture et d'être pris au piège des séductions ambiguës de la culture populaire, là se rejouerait sinon la lutte contre l'idéologie de la démocratisation de la culture, du moins l'exploration de la voie de la démocratie culturelle³. Mais surtout on comprendrait mieux que la dimension patrimoniale des sites sur lesquels

1. Selon Varine, au musée classique fondé sur les trois pôles « bâtiment, collection, public », se substitue un nouveau musée s'appuyant sur le trio « territoire patrimoine, population » (Varine 1994).

2. En fait, comme le soulignait dès 1978 H. de Varine (1992), ce que reprend une récente mise au point sur le phénomène de l'écomusée (*Publics et musées* 2000), sous ce même terme se retrouvent deux modèles de musées différents, l'écomusée de l'environnement ou « écomusée de parc » défini par Georges Henri Rivière, et l'écomusée communautaire, modèles aux fortunes nationales et internationales fort contrastées (cf. en particulier dans ce numéro de *Publics et musées* les témoignages de Marc Maure et de Hugues de Varine [2000]).

3. Ce débat a connu une récente actualisation, mais outre-Atlantique (cf. Bellavance, 2000).

se développent ces « friches culturelles » ne soit perçue que comme un support pour des projets qui se saisissent des lieux sans s'y laisser réduire. Dès lors, ces lieux seraient moins repérés pour leurs objets que pour les actions – les projets – qui s'y déploieraient. Non pas vraiment « haut lieu du patrimoine » tout entier consacré aux valeurs de remémoration et engagés dans des stratégies de mise en exposition (Davallon, 1991), mais « lieu exemplaire », défini avant tout comme « théâtre d'une action sociale pour la résolution d'un problème » (Micoud, 1991, p. 53), fondé à exprimer *in situ* une problématisation du lien social et à ouvrir sur d'autres espaces articulés entre eux, autrement dit mis en réseau.

Au regard de ce questionnement, les expériences de Meisenthal et d'Audincourt ne peuvent certes pas être mises sur le même plan. Voire, par maints aspects, il y a loin de Meisenthal comme d'Audincourt au Creusot. À ce stade de la recherche, la reprise du couple démocratie/démocratisation n'est guère pertinente et il est d'ailleurs à se demander si elle serait d'un grand secours devant la forte diversité des formes culturelles regroupées sous l'imparfaite appellation de « friches ». Pourtant, une caractéristique commune à toutes ces expériences – des squats d'artistes aux projets portés par des collectivités locales et territoriales – est de travailler, à des degrés divers, le rapport entre pouvoirs publics et société civile, d'en questionner les médiations et de favoriser l'éclosion de voies alternatives ou non programmées pour le traitement de problèmes sociaux. À ce titre, elles sont à rapprocher des expériences actuelles de « muséologie populaire » ou encore de « muséologie communautaire » qu'Hugues de Varine identifie en Amérique latine et en Europe du Sud et qui sont fondées sur la participation de la population à la gestion de son patrimoine comme « patrimoine vivant » et comme « support de développement » (Varine, 2000, p. 197). Significativement, plutôt que d'en rester à une identification au domaine de la muséologie, ce dernier y voit les signes d'« une nouvelle forme d'action patrimoniale » (*ibid.*, p. 202). Voilà qui peut faire le pendant à la « nouvelle époque de l'action culturelle » dont, selon Fabrice Lextrait, les friches dessinent les contours. Interrogeons donc ensemble ces manières de faire de l'art, de la culture et du patrimoine. Peut-être y verrons-nous que la « friche » ou « espace intermédiaire » est susceptible de constituer une alternative puissante au modèle déposé et sectorisé du « lieu de mémoire ».

Jean-Louis TORNATORE
Sébastien PAUL

Bibliographie

- Bellavance (Guy) (dir.), *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*, Québec, Presses de l'Université Laval, Éditions de l'IQRC, 2000.
- Bergeron (Louis), Dorel-Ferré (Gracia), *Le Patrimoine industriel. Un nouveau territoire*. Paris, Éditions Liris, 1996.
- Bordage (Fazette), « TransEuropeshalles », dans TransEuropeHalles 2001, *Les Fabriques, lieux imprévus*, Paris, les Éditions de l'Imprimeur, TransEuropeHalles, 2001, p. 4-5.
- Certeau (Michel de), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 [1980].
- Choay (Françoise), *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil, 1999 [1992].
- Davallon (Jean), « Produire les hauts lieux du patrimoine », dans André Micoud (textes rassemblés par) *Des Hauts Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 85-102.
- Debary (Octave), *La Fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*, Paris, Éditions du CTHS, 2003.
- Desvallées (André) (dir.), « L'écomusée : rêve ou réalité », *Publics et musées*, 2000, 17-18.
- Latour (Bruno), « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », dans André Micoud et Michel Peroni (coord.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, p. 189-207.
- Le Nouenne (Patrick), « Un écomusée n'est pas un musée comme les autres » dans A. Desvallées (textes choisis et présentés par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions W, M.N.E.S., 1 (494), 1992 [1978], p. 515.
- Lextrait (Fabrice), *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... une nouvelle époque de l'action culturelle*, rapport à M. Dufour, secrétariat d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, 2001.

- Micoud (André), « Les lieux exemplaires : des lieux pour faire croire à de nouveaux espaces », dans A. Micoud (textes rassemblés par), *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 53-63.
- Micoud (André), « Musée et patrimoine : deux types de rapport aux choses et au temps », *Hermès*, 20, 1996, p. 115-123.
- Paul (Sébastien), à paraître, « Une reconversion entre patrimoine et action culturelle : le cas de la verrerie de Meisenthal », *Questions de communication*.
- Raffin (Fabrice), « Du nomadisme urbain aux territoires culturels : la mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin », dans Jean Métral (coord.), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Éditions de l'Aube, 2000, p. 51-68.
- Raffin (Fabrice), « Résistance, création et poésie patrimoniale. KulturFabrik (Esch-sur-Alzette) », dans TransEuropeHalles 2001, *Les Fabriques, lieux imprévus*, Paris, les Éditions de l'Imprimeur, TransEuropeHalles, 2001, p. 74-89.
- Raffin (Fabrice), « Les fabriques de la culture. La mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin », texte en ligne dans « Nouveaux territoires de l'art », rencontre internationale, friche La Belle de Mai, Marseille 14-16 février 2002, www.lafriche.org.
- Tornatore (Jean-Louis), à paraître *a*, « Les formes d'engagement dans l'activité patrimoniale », actes du colloque « Formes de l'engagement et espace public en Europe », Metz, 5-7 décembre 2001.
- Tornatore (Jean-Louis), à paraître *b*, « "Beau comme un haut-fourneau" ». Sur le traitement en monument des restes industriels », *L'Homme*.
- Trépos (Jean-Yves), « L'expertise comme équipement politique de la société civile », *Questions de communication*, 2, 2002.
- TransEuropeHalles 2001, *Les Fabriques, lieux imprévus*, Paris, les Éditions de l'Imprimeur, TransEuropeHalles.
- Urfalino (Philippe), *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996.
- Varine (Hugues de), « L'écomusée », dans A. Desvallées (textes choisis et présentés par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions W, M.N.E.S., 1, 1992 [1978], p. 446-487.
- Varine (Hugues de), « Un musée peut tuer ou... faire vivre », dans M.-O. de Bary, A. Desvallées, F. Wasserman (textes choisis par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions W, M.N.E.S., 2, 1994 [1979], p. 65-73.
- Varine (Hugues de), « Quelques regards sur le monde latin », *Publics et musées*, 17-18, « L'écomusée : rêve ou réalité », 2000, p. 196-203
- Vanhamme (Marie), Loubon (Patrice), *Arts en friche. Usines désaffectées, fabriques d'imaginaire*, Paris, Éditions Alternatives, 2001.