



**HAL**  
open science

# Impressions patrimoniales. Topologie de la perte et photographie

Jean-Louis Tornatore

► **To cite this version:**

Jean-Louis Tornatore. Impressions patrimoniales. Topologie de la perte et photographie. Michel Peroni et Jcques Roux. Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde, Editions de l'aube, pp.281-297, 2006. halshs-00126332

**HAL Id: halshs-00126332**

**<https://shs.hal.science/halshs-00126332>**

Submitted on 24 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.

## Impressions patrimoniales Topologie de la perte et photographie

**Jean-Louis Tornatore**

Université Paul Verlaine – Metz

Laboratoire d'anthropologie et d'histoire sur l'institution de la culture (Lahic), Paris

[jl.tornatore@free.fr](mailto:jl.tornatore@free.fr)

« J'étais semblable à cet ami qui ne s'était tourné vers la Photo que parce qu'elle lui permettait de photographier son fils. » (R. Barthes, 1980 : 42)

« Le grand sport de la fin du fer lorrain, c'est la photographie ! Dénombrer dans *Automne, hiver de l'homme du fer*, les photographes photographiés. Sentent-ils tous que l'image seule conservera ce qui est promis à la rouille et à la casse ? » (Bonnet 1986). En 1986, en préface à un recueil de photographies consacrées à la crise de sidérurgie lorraine, Serge Bonnet, l'historien et sociologue de l'« homme du fer », faisait ce constat d'une couverture « innombrable » de l'événement. Engagé dans une enquête sur « l'espace de la mémoire de la "Lorraine sidérurgique" »<sup>1</sup>, j'ai pu vérifier cette présence massive du dispositif photographique, de la production à la publicisation, et particulièrement une pratique photographique « amateur » remarquablement constante tout au long du processus de l'effacement de la sidérurgie. Cette activité photographique, c'est tout d'abord un usage de l'exposition comme instrument de combat dans les luttes de résistance au démantèlement : popularisées en particulier par les municipalités communistes du bassin de Longwy, ces expositions, à bases de photos anciennes et récentes, visent à inscrire la sidérurgie dans le temps long de la communauté et à l'affirmer comme son patrimoine vif. Ce sont aussi des cas de conversion individuelle à la photographie : tel ouvrier, bénéficiaire d'un des tout premiers plans sociaux, faisant de la photographie la maître-activité d'une longue « retraite » heureuse et épanouie ; tel militant syndical, haut placé dans la hiérarchie cégétiste locale et revenu de toutes ses illusions, celle du temps du désengagement et de la survie personnelle<sup>2</sup>. C'est enfin une pratique de « fils » ayant quitté la condition ouvrière, engagés dans un travail de justice mémorielle, de reconnaissance et d'acquiescement d'une dette à l'égard des « pères » : l'appareil en bandoulière, ils arpenteront les lieux du monde finissant, se donnant pour mission urgente de

---

<sup>1</sup> Voir Tornatore 2004 a, b et à paraître.

<sup>2</sup> Bien que divergeant nettement quant aux circonstances de la conversion et par conséquent quant aux capacités attribuées à l'acte photographique, de réalisation personnelle dans le premier cas, thérapeutiques dans le second, ces deux parcours présentent tous deux un glissement progressif du registre documentaire – couverture des luttes en particulier – au registre artistique : photographies de nature pour le premier ; photographies abstraites pour le second, à base de mélange de produits, dont pour certaines du jaune d'œuf. Dans cette production, l'ancien monde ne subsiste plus que comme absent manifeste – une nature sans hommes, sauf leurs traces –, ou à l'état métaphorique – une « cuisine » qui rappelle l'alchimie de la sidérurgie.

saisir les ultimes battements de l'usine laborieuse, de rendre compte de son effacement en sillonnant les friches livrées aux ferrailleurs ; ils organiseront des expositions alors de commémoration, ratifiant la rupture, ou en publieront des ouvrages « grand public »<sup>3</sup>. Cette production photographique rayonne localement, sa publicisation visant le cercle d'interconnaissance – au moyen d'expositions de club photo, d'associations ou de municipalités –, le bassin ou la région par le biais de l'édition<sup>4</sup>. Le niveau régional n'est cependant pas dépassé, sauf peut-être dans le cas de la publication collective citée plus haut (Bonnet 1986) à laquelle participe un photographe de renom, Robert Doisneau. Toutefois le gros de l'ouvrage est constitué de la production de photographes de bien moindre notoriété et d'une photographie de presse à audience régionale<sup>5</sup>.

Soulignant la particularité de ces pratiques au regard de la situation, je voudrais soumettre une réflexion sur l'acte photographique comme geste patrimonial élémentaire, si on me concède cette formulation anthropologique d'une idée communément partagée qui associe la photographie au travail de deuil et à la mémoire individuelle ou collective, voire au patrimoine<sup>6</sup>. Précisément interroger cette présence massive de la photographie, en tant qu'elle est une « image-acte », selon la formule de Philippe Dubois, soit un « objet totalement pragmatique » qu'il n'est pas possible de penser « en dehors de l'acte qui le fait être » (Dubois 1990 : 9). Dans cette perspective, la photographie apparaît au croisement de la perte et de la dette et se déploie sous les signes conjoints de la trace et de la reconnaissance. Conscient du caractère indissociable de ces deux visées, je me limiterai cependant, pour l'économie de cet article, à explorer la relation de la photographie à la situation de perte – réservant à la difficile question de la dette un traitement spécifique<sup>7</sup>. Il me paraît en effet important, préalablement à l'examen d'une dimension morale de la photographie, de saisir son expression politique dans l'espace de la mémoire de la « Lorraine sidérurgique », de manière à éprouver l'hypothèse que je formule de sa présence massive dans le bassin fer moribond : celle d'un travail *par défaut* sur la trace de ce qui a été, sur l'empreinte de ce qui a marqué et qui « *tient lieu* d'absence »<sup>8</sup>. La photographie vient suppléer, ou plutôt résister à l'inéluctable de la perte en produisant des traces sensibles du monde perdu : ainsi un geste esthétique lui redonne une visibilité, autrement dit vient lui restituer une « évidence », de sorte qu'il « (re)tombe sous le sens ».

## Topologie de la perte

Un « espace de la mémoire » enregistre les actions sur la fuite du temps, la perte et le passé. La perte de la « Lorraine sidérurgique », entité fondée sur la médiation mono-industrielle (mines de fer et sidérurgie) des hommes et d'un territoire, a suscité dès l'inauguration du processus, à la fin des années 1970, des mobilisations pour son inscription patrimoniale. Trente ans plus tard, quels sont les traits saillants de « l'espace de la mémoire de la "Lorraine sidérurgique" » ? C'est un espace fragmenté au sens où les investissements ne se sont jusqu'ici pas concrétisés dans la

---

<sup>3</sup> Par exemple Dessi et Truba 1993 et 1998, *cf. infra*.

<sup>4</sup> Les Éditions Fensch Vallée, du nom d'une vallée sidérurgique, ou les Éditions Serpenoise, maison d'édition messine à vocation régionale liée au quotidien régional *Le Républicain lorrain*.

<sup>5</sup> Robert Doisneau, Guilbert Mangin, Françoise Poli, Thierry Speth et Pierre Verny sont les photographes dont les noms constituent des titres de chapitres. Pierre Verny est l'un des deux cas de conversion mentionné plus haut. La photographie de presse – chapitre intitulé : « photographies de presse » – provient essentiellement du quotidien régional *Le Républicain lorrain*.

<sup>6</sup> Sur les rapports historiques entre patrimoine et photographie, voir les remarques suggestives de Jean-Pierre Montier (1998).

<sup>7</sup> Pour une première approche, voir Tornatore 2006

<sup>8</sup> Formule empruntée à Philippe Dubois (1990 : 89) : « Le temps passe, ce que vous avez photographié a disparu [...] Il ne vous reste que la photo, fragile, incertaine, presque étrangère. C'est la photo qui littéralement deviendra votre souvenir, tiendra lieu d'absence. » C'est moi qui souligne.

construction d'un haut lieu patrimonial compensatoire et qui agrègerait les mémoires plurielles du passé industriel<sup>9</sup> ; c'est un espace-temps de la variation, au sens où s'y dessine une géographie contrastée à la fois d'un bassin sidérurgique à l'autre et dans le temps de la perte ; car c'est surtout – ceci expliquant cela – un espace en lutte contre l'effacement, non pas l'effacement naturel du temps mais un effacement accéléré dû aux hommes : confronté en l'occurrence à la mise en œuvre brutale et rapide d'une politique de la table rase mise en œuvre par les entreprises et les pouvoirs publics.

L'activité photographique occupe une place spécifique dans l'espace-temps de la perte. Elle paraît particulièrement concentrée dans le bassin de Longwy, lieu par excellence marqué par l'échec des luttes et la violence de l'effacement. Et si là se déroulent les étapes d'une réflexion pratique sur les médiations par lesquelles sont affrontées et traitées les ruptures du temps social, cette activité s'insère très précisément entre l'épreuve militante du témoignage et de l'écriture polyphonique d'une l'histoire sociale, propre au temps des luttes contre l'éradication, et l'épreuve historienne de connaissance-valorisation des traces « témoins de l'histoire », dans un territoire-palimpseste, propre au temps nouveau – le temps de l'après<sup>10</sup>. Elle relève du temps intermédiaire de la friche et de la conversion et ressortit alors à l'épreuve d'une esthétique de la trace. La table rase est à l'œuvre, des friches sont à aménager, des terrains à requalifier, bref un territoire à recomposer. Dans un tel contexte, l'action patrimoniale ou sur le passé entre en régime d'objet et vise prioritairement la constitution de traces : un « travail d'impression », axé sur « l'esthétique des choses », selon les termes de l'un de ses acteurs. Cette action est en particulier conduite à Longwy par deux enseignants, d'origine locale, fils d'ouvriers immigrés (italiens) de la sidérurgie, et qui créent pour cela une association *ad hoc*<sup>11</sup> se donnant pour objectif la célébration du monde désormais révolu selon trois modalités : par la photographie, par l'érection de monuments-trace, par la création d'un site-mémorial à partir de la conservation d'une usine sidérurgique en son intégralité.

Le point de départ et le moyen de leur engagement, c'est la photographie, pratiquée en amateur au sein d'un club. Tous deux participent aux luttes sociales et s'attachent à « fixer l'événement ». La pratique photographique permet à l'un de découvrir le monde de son père, un monde qu'enfant il ne pouvait que deviner depuis la cité où il a grandi. Il photographie les hommes au travail et les usines en fonctionnement, comme il en parcourt l'abandon et les restes livrés aux démolisseurs ; il enregistre les derniers battements de ce monde. « On ne peut partager ce privilège, dit-il, d'être là quand les choses disparaissent ». Le premier contact de l'autre avec l'univers paternel, au moyen de la photographie, est plus tardif, alors que la sidérurgie n'est plus qu'un champ de ruines. C'est précisément au cours d'une opération de sauvetage photographique d'une usine arrêtée que va prendre naissance le projet de l'association :

« C'est là qu'on a eu effectivement le coup de cœur. Quand on s'est retrouvé devant ces grosses installations qui étaient déjà en grande partie muettes. On s'est dit : ce n'est pas possible, ils vont continuer à découper tout ça et le faire disparaître ! Là ça a été vraiment le déclic, le déclenchement de C.CIL. Je m'en souviens très bien, ce matin-là quand on était sur Réhon, cette rencontre avec ce

---

<sup>9</sup> Ce manque viendrait aujourd'hui à être comblé avec la patrimonialisation d'un complexe sidérurgique, le haut fourneau d'Uckange (Moselle), monument historique (inscrit à l'Inventaire supplémentaire depuis 1995) et tout récemment acquis par une collectivité territoriale, la Communauté d'agglomération du Val de Fensch.

<sup>10</sup> J'ai formalisé trois temps – ou configurations patrimoniales – dans l'histoire longovicienne de la perte : un temps militant de lutte contre le démantèlement, et conjointement d'affirmation d'une culture ouvrière, qui court de l'annonce des premières fermetures (1978) à l'arrêt du dernier haut fourneau (1987), un temps « esthétique » de mobilisation pour la conservation d'objets du monde perdu – de l'arrêt du dernier haut fourneau à son dynamitage (1991), enfin un temps de l'histoire locale, fondé sur la lecture érudite des traces dans le paysage ; voir Tornatore à paraître b.

<sup>11</sup> Composantes culturelles de l'industrie lorraine (ou Composantes de la culture industrielle lorraine), soit C. CIL, créée en 1988.

côté monstrueux, monumental de la sidérurgie et la sidérurgie qui était éteinte, déjà quasiment, sans bruit ; sans bruit et sans odeur... De se dire : il faut absolument garder quelque chose de ça ! » (entretien).

L'émotion éprouvée constitue le socle de l'action patrimoniale. Voire elle est émotion patrimoniale, en tant qu'elle procède d'un ensemble de facteurs étroitement liés : la reconnaissance du monde paternel et donc originaire, le saisissement devant sa démesure et surtout le constat de l'imminence de sa perte sensible. Participant d'une patrimonialité au premier degré<sup>12</sup>, qui de ce point de vue ne nécessite pas de justification, l'action que suscite l'émotion vise une restauration, même partielle et compensatoire, des propriétés sensibles du monde « éteint ». Elle engage alors les objets dans une épreuve esthétique et s'appuie pour cela sur leur prédisposition formelle à la monumentalisation.

Ainsi, l'association se constitue sur un projet d'installation, au sens plasticien du terme, consistant dans l'érection sur des socles de béton, de pièces monumentales de la sidérurgie sauvées du ferrailage. Disposés à intervalles réguliers sur une voie rapide de contournement de Longwy alors en cours de construction, elles auraient formé une « Voie du fer », célébrant les vies de travail des humbles au service de la grande industrie, « à la manière de la Voie sacrée » célébrant le sacrifice consenti du peuple de France à la bataille de Verdun.

« On commençait à parler de l'Europe quand même pas mal déjà, on s'est dit : on a une porte, là, et des migrations saisonnières, des gens qui descendent, des Hollandais en particulier, avec caravane, planche à voile et compagnie, ils vont tous passer maintenant par le viaduc de Longwy<sup>13</sup>, ils ne verront plus jamais la vallée et ils ne vont jamais savoir ce qui s'est passé ici pendant un siècle. Et ça ce n'est pas supportable. Il faut quand même essayer de trouver quelque chose pour attirer leur attention. Et ce droit de mémoire justement, c'est là que prend plein sens ce qu'on avait vécu avant avec nos parents, de dire : ces gens-là méritent quand même un petit peu qu'on ne les oublie pas aussi vite que ça. Et donc si on mettait à la manière de la Voie sacrée des témoignages de leur existence du travail, en implantant tous les 500 mètres ou tous les kilomètres des grosses pièces, de ces pièces monumentales qui moi m'avaient paru vraiment être quelque chose de l'ordre des contes et légendes, du monde de Gulliver, hors dimension humaine. On s'est dit : on pourrait faire comme ça, des points avec des panneaux. C'est tout ! Ça n'allait pas au-delà. » (entretien).

L'emplacement de l'installation n'est donc pas indifférent. Programmée en même temps que la fin de la sidérurgie, la nouvelle voie assurant une jonction rapide au Luxembourg et à la Belgique faisait de Longwy un non-lieu, il fallait alors que quelque chose du lieu s'y fixe pour le représenter, pour en faire mémoire. Mise en pièces, la sidérurgie s'y serait reconstituée à la manière d'un puzzle, mais symboliquement. « Les pièces d'un jeu de géant sur la "contournante" de Longwy », titrait alors un article de l'édition locale du *Républicain lorrain*. La sidérurgie désormais ne pouvait « se retrouver » qu'à la trace – qui d'ailleurs ne menait nulle part qu'à poursuivre sa route – : soit autant d'indices ayant fait partie de la chose-même<sup>14</sup>. C'est en ce sens que l'installation projetée peut être considérée comme un composé de monuments-trace, intentionnels et à motivation esthétique<sup>15</sup>. Cette orientation de la monumentalisation des restes

---

<sup>12</sup> Nul besoin de « filiation inversée » (Davallon 2000 adaptant Pouillon 1975), mais la simple « reconnaissance » d'une filiation naturelle. Non pas des fils qui (se) reconnaissent des pères, mais des fils reconnaissants envers leur père.

<sup>13</sup> Composante de la voie de contournement, le viaduc enjambe l'ancienne vallée usinière de la Chiers et domine la ville basse de Longwy.

<sup>14</sup> Selon la sémiotique de Charles S. Peirce (1978), ces objets ont un le statut « indicel » dans la mesure où ils entretiennent une relation de connexion physique avec leur référent ; voire ils sont celui-ci mais dans un autre état (*cf. infra*).

<sup>15</sup> Cette définition du monument-trace, soit une « trace monumentalisée », est de ce point de vue à l'opposé de celle proposée par Régis Debray (1999 : 31-32), pour qui celui-ci « est un document sans motivation éthique ou esthétique », « inintentionnel » et fait « pour être utile ».

sidérurgiques était du reste confortée par un projet parallèle de création par le sculpteur César d'un monument en hommage aux hommes du fer. Le choix de cet artiste connu pour sa posture « réaliste », pour des œuvres fondées sur la récupération et le recyclage d'objets ou de déchets de la société industrielle, autodidacte de surcroît, était significatif : il postulait une équivalence entre les deux types de monuments – et par conséquent entre les personnes – et suggérait la possibilité de confection d'un attachement sensible et à la portée de tous, associant valeur d'art et valeur de remémoration.

### « La parole est à l'image »

Ce double travail sur la trace ne se concrétisera pas – ce qui d'ailleurs ne signifie pas l'échec de l'épreuve esthétique, comme en témoigne la pratique répandue de ponctuation de l'espace urbain par des objets (ici des wagonnets, des cages à billettes ou des laminoirs) évoquant l'activité emblématique du lieu. Il relève cependant du même régime pragmatique que le travail photographique. Celui-ci éclaire celui-là. En 1989, l'association organise à Longwy un cycle de manifestations, en forme de spectacle multivision, d'expositions de peinture, de photographies, de projection de films et de diaporamas, intitulé : « La parole est à l'image : hommage aux hommes du fer ». Deux ans plus tôt, en mars 1987, au moment même de l'extinction du dernier haut fourneau du bassin, ils avaient organisé – mais alors dans le cadre de leur « photo-caméra club » – une première exposition intitulée : « Cris et chuchotements ». Après le vacarme des luttes et l'amertume des défaites tue, après le temps des prises de parole, parole était donc donnée à l'image et aux objets-trace à ériger en monuments intentionnels. Après le geste politique, le geste esthétique porté par de nouveaux acteurs, accompli par l'image. Appliquons ici une formulation proposée par Jacques Rancière de l'opposition entre *document* et *monument* : après les archives, c'est-à-dire les documents intentionnellement produits par « les hommes-mémoire » de la précédente configuration<sup>16</sup>, les monuments, non pas monuments historiques mais « entendus au premier sens du terme : ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que cela n'était pas destiné à parler » (Rancière 1997 : 55). « La parole [donnée] à l'image » inaugure donc une nouvelle période, une période paradoxalement sans paroles, du moins où la parole n'est plus le médium nécessaire ; une période où la portée politique des actes se pare des attraits de l'art ; une période fondée sur la force d'évidence des signes exposés (jetés) dans l'espace public : une période qui par défaut (provisoire) de passé, le cherche dans le présent, le décline au présent. « Le monument, poursuit J. Rancière, est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent » (*ibid.*). Non seulement les traces artistiquement exposées, mais les « images photographiques » adhèrent à cette définition. Celle-ci renvoie à la « force constative » de la photographie (Barthes 1980 : 138), image sans hors-cadre (*ibid.* : 90)<sup>17</sup>, sans code (*ibid.* : 138)<sup>18</sup>, faite de « contingence pure » (*ibid.* : 52). Une période donc où les hommes – à l'instar des signes qu'ils produisent –, paraphrasant Barthes, « ne savent dire ce qu'ils donnent à voir » (*ibid.* : 156).

La photographie condense ce passage du document au monument. Les futurs acteurs de l'association ne participent-ils pas tout d'abord aux luttes sociales, dans la posture du reporter d'images sur le front de l'événement ?

---

<sup>16</sup> L'expression polyphonique de la période militante avait son organe, une revue intitulée *Histoires d'ouvriers*, fondée en grande partie sur le témoignage et la parole ouvrières. Quatre numéros paraîtront en 1983 et 1984.

<sup>17</sup> Ce que Serge Bonnet exprime à sa manière dans le texte cité en introduction : « Si en littérature toute production peut-être une trahison, en photographie tout cliché canonise et excommunique. Le cadre est presque une auréole ; hors du cadre, point de salut. » (Bonnet 1986)

<sup>18</sup> La photo peut parler – *i.e.* être codée : on peut donc la faire parler, la décoder – mais du fait de sa valeur indiciale prédominante, elle n'est pas obligée de le faire.

« C'était l'occasion ou jamais de fixer de l'événement. On avait sans arrêt l'appareil qui était en bandoulière, prêt à partir de jour comme de nuit en dehors des périodes de classe bien sûr. Il y a des événements qu'on n'a pas pu suivre parce qu'on était bloqué à l'école, mais dès qu'il y avait quelque chose, comme on dit, on allait couvrir l'événement » (entretien).

L'élargissement du regard au monde de l'usine et la publicisation de leur production – expositions, diaporamas... – favorise ensuite l'esthétisation du passé. Modalité poussée à son terme avec la publication de ses photographies par l'un des membres fondateurs de l'association. *Rumeurs d'usines* (Dessi et Truba 1998) se veut ouvrage pour le grand public, qui associe les photographies de Sylvain Dessi et les textes de Serge Truba, ouvrier sidérurgiste en activité. À travers l'histoire d'une famille, S. Truba invente des situations – sous forme de lettre, articles de journaux, discours, extraits d'entretiens, conversation rapportées, etc. – qui lui permettent de couvrir l'histoire de la sidérurgie lorraine, de 1880 à 1998. Les photographies, en regard, – hommes au travail, matières, machines, usines, paysages ou architectures industrielles, manifestations, ruines, carcasses enchevêtrées – ne se soucient guère d'une concordance historique, tout au plus entretiennent-elles une relation thématique avec le texte. Auto-déclaré « livre pour enfant » – même s'il n'en a pas l'allure – *Rumeurs d'usines* se présente comme une sorte de double fictif et impressionniste de *L'Homme du Fer*, cette curieuse œuvre de Serge Bonnet, archive raisonnée faite livre (Bonnet 1984-87). Celui-ci d'ailleurs en signe une préface en demi-teinte dans laquelle il concède que l'auteur des textes ne manque ni de connaissance ni d'imagination, mais rappelle « aux lecteurs férus d'histoire, universitaire ou académique » que l'ouvrage en question « appelle d'autres ouvrages : des monographies, des romans, des poésies, des thèses et bien d'autres choses encore ». Les photographies ne sont pas datées, et finalement cela importe peu. Faussement historienne, la démarche vise avant tout à sensibiliser le lecteur – j'allais dire le spectateur – plus qu'à l'informer. Dans son ensemble, l'ouvrage procède d'un travail d'impressions qui tente de capter, comme son titre le suggère, les bruits et la vie étouffés, de lointains échos, bref des traces d'usines alors disparues. Serait-il une sorte de monument-trace, et d'autant plus que le troisième objectif de l'association, la conservation d'un site-mémorial s'est entre-temps soldé par un échec douloureux : le dynamitage en 1991 des deux derniers hauts fourneaux du bassin de Longwy ?<sup>19</sup>

## Une mémoire portative

Quel serait alors le rôle dévolu à la photographie dans la patrimonialisation de la « Lorraine sidérurgique ». La photographie est une réponse à la perte, tout comme le monument, au sens de mémorial, que Freud qualifie de « symbole mnésique » ou « commémoratif » (Freud 2001 : 19). La photographie comme lieu de mémoire a bien été perçue par ses analystes. Roland Barthes, dont le grand mérite a été de lui restituer sa valeur indicielle, y voyait un substitut du monument, le signe de sa fin et de notre entrée en modernité. « Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument. Paradoxe : le même siècle a inventé l'Histoire et la Photographie » (Barthes 1980 : 146). Françoise Choay veut tempérer ce point de vue, estimant que « la photographie est une forme de monument adaptée à l'individualisme de notre époque » (Choay 1999 : 18) et un dispositif de « mémoire artificielle » qui contribue à la privatisation de « l'incantation mémoriale » (*ibid.*) et à « l'effacement progressif de la fonction mémoriale du monument » (*ibid.* : 16). Même si on veut bien admettre que nos

---

<sup>19</sup> Ce dynamitage a occasionné un reste laissé en place, la cuve du haut fourneau, baptisé « haut fourneau couché de Senelle » du nom de l'usine disparue, dont une association – caractéristique de la troisième configuration du temps de la perte à Longwy – s'est fait le défenseur ; voir Tornatore 2004a.

sociétés ont cédé à un certain « découragement monumental » (Debray 1999 : 37), on voit bien, autant avec la multiplication de mémoriaux – le monument historique comme dispositif disponible pour le travail de deuil –, qu’avec l’explosion de la photographie « pour mémoire », qu’on ne peut suivre cette thèse sans risquer l’incompréhension du phénomène contemporain de la prolifération patrimoniale. C’est dans la perspective d’une approche interne du phénomène, au cas par cas de ses déclinaisons, que je voudrais développer l’hypothèse d’une portée politique de l’acte photographique, dont la situation lorraine est, me semble-t-il, exemplaire.

Barthes a mis en avant la fragilité matérielle – papier périssable, empreinte argentique ne résistant pas, à brève échéance, à l’agression du temps – de la photo, « témoignage sûr mais fugace » (Barthes 1980 : 146), pour en faire un symptôme de notre modernité déritualisée et désacralisée : un contre-monument mais un monument de papier pour seul réceptacle désormais de l’idée de la mort (*ibid.* : 144-145). L’efficace du monument serait-il proportionnel à sa solidité matérielle, à cette propriété faisant qu’il a le temps pour lui ? Sans doute, l’avènement de la photo numérique – soit une capacité de reproductibilité à l’infini sans altération – et l’apparition de nouveaux usages massifs<sup>20</sup> sont-ils susceptibles de mettre en cause aujourd’hui l’argument de la fragilité de la photographie. Aujourd’hui, la photo a aussi le temps pour elle et peut faire valoir cette propriété pour s’inscrire dans la continuité du monument ou du lieu de mémoire. En revanche, un trait spécifique de sa valeur indicielle en fait un monument de type particulier : ici, c’est l’hypothèse que je fais, un acte de résistance, tout au moins une réponse au processus d’empêchement de la mémoire – dont la politique de la table rase serait le versant matériel.

Suivant la typologie des signes de Peirce (1978)<sup>21</sup>, le caractère dominant de la photographie est celui de l’index. Entretenant, en tant que tel, une relation de connexion physique avec son référent, elle n’en est que la trace : elle pointe ce qui a été – le « ça-a-été » de Barthes – plus qu’elle n’en est le miroir<sup>22</sup>. Ce faisant, elle signifie aussi la perte, elle dit que quelque chose s’est perdu de la réalité passée ; elle force à prendre la mesure de la perte, elle est une mesure de la perte – en plus d’une empreinte de la chose perdue. La ruine<sup>23</sup> et le monument historique partagent avec la photo la même qualité de trace : ce sont des traces du passé, la distance avec le référent est une distance temporelle<sup>24</sup>. Le critère de la distance permet cependant de faire une distinction entre ces traces. Dans la ruine, remarque Philippe Dubois (1990 : 95), « la distance est seulement temporelle », « elle n’est pas une représentation séparée (spatialement et objectuellement) de son référent, elle est celui-ci, mais dans un autre état ». Alors que dans la photographie la distance est à la fois spatiale et temporelle : non seulement le décalage temporel ne cesse de croître dans l’instant de la prise de vue, mais de surcroît « ce qu’on regarde sur la pellicule n’est jamais là » (*ibid.* : 87). J’ajoute que notre troisième espèce d’index, le monument historique, présente une distance d’un autre ordre : une distance cognitive qui d’ailleurs fonde sa valeur patrimoniale et autorise la saisie de la « chose » en régime de critique.

C’est le critère de la distance spatiale, inhérent à la photographie, qui importe ici. Rapporté aux objets lorrains, il permet de comprendre toute la différence entre une mobilisation convergeant vers l’institution d’un haut lieu patrimonial et une activité qui consiste à saisir (figer, immobiliser, capturer, sidérer...) de manière compulsive les derniers soubresauts de la sidérurgie<sup>25</sup>. Cette

---

<sup>20</sup> Ainsi, par exemple, le « moblog », photo prise avec un mobile et diffusée sur le net. Cf. Frédéric Roussel, « L’œil du mobile », *Libération*, 20 septembre 2004.

<sup>21</sup> Peirce distingue trois classes de signes selon le type de relation que ceux-ci entretiennent avec leur référent : l’icône (relation de ressemblance), le symbole (relation par convention) et l’index (relation de connexion physique).

<sup>22</sup> Je m’appuie ici sur la remarquable analyse de Philippe Dubois (1990)

<sup>23</sup> Par exemple le haut fourneau couché de Senelle.

<sup>24</sup> Notons que, si l’on suit Peirce, le monument « intentionnel », selon la typologie de Riegl (1984) – ou encore le mémorial non-monument historique – n’appartient pas à la même classe de signe : il relève davantage du symbole.

<sup>25</sup> Je laisse de côté, provisoirement, le haut fourneau couché de Senelle, ruine certes mais produit de la perte, non pas œuvre du temps. Un monument qui peut donc signifier : la destruction des choses est une blessure faite aux hommes, et qui demande réparation.



distance fait que le garant de la mémoire dont est porteuse la photographie est l'individu – et non, dans le cas du monument, le lieu de l'objet en son lieu, *in situ*. La photographie institue un lieu de mémoire délocalisé, mobile, attaché à la personne, que ce soit celle qui prend les photographies, celle qui les collectionne, celle qui les expose ou encore celle qui les reçoit (les regarde). « Tout cliché ne donne à voir en son lieu qu'une absence existentielle », écrit Philippe Dubois (1990 : 87). L'incidence de cette particularité au plan patrimonial est importante puisque l'objet (de mémoire) apparaît totalement dépendant de son attachement aux hommes<sup>26</sup>. En ce sens, la photographie tient lieu *incorporé* d'absence. On peut dès lors se demander si cette incorporation – ou plutôt une proximité corporelle en tant que « mobile » à usage (production et circulation) individualisé – ne découle pas d'une impossibilité d'« excorporation » ou d'objectivation. Ne peut-on tracer un lien de causalité entre la pratique mémorielle de la photographie et le processus d'effacement des traces concrètes de la sidérurgie ? Pour répondre à Françoise Choay, si la photographie procède d'un individualisme, celui-ci est obligé : la table rase aura conduit au refoulement, du moins à une privatisation forcée du travail de mémoire.

### La photographie comme symptôme

A ce point, il est possible de travailler l'hypothèse de l'empêchement à l'aide de l'analyse freudienne des troubles du souvenir<sup>27</sup>. Lorsque Freud fait allusion aux monuments comme symboles mnésiques, c'est par comparaison avec les symptômes hystériques, pour expliciter le fait que « les hystériques souffrent de réminiscences » et que leurs symptômes sont également des symboles commémoratifs (Freud 2001 : 18). La comparaison, dit-il en substance, n'est soutenable que jusqu'à un certain point. Alors que les symptômes hystériques sont l'indice de la permanence d'un attachement affectif à des souvenirs douloureux pourtant passés depuis longtemps, les monuments qui ornent nos villes et commémorent des événements lointains ne sont plus – ne doivent plus être – source d'affects (*ibid.* : 19-20). Dans la rapidité du commentaire, Freud fait l'hypothèse d'un règlement pacifié de la mémoire sociale dans le monument, laissant en suspens et la question du seuil (temporel ?) à partir duquel le détachement est accompli et la possibilité que la charge affective du monument puisse évoluer dans le temps et trouver des manifestations raisonnées<sup>28</sup>. Ce dont nous pouvons avoir une intuition pratique à partir de l'expérience communément partagée des « monuments » photographiques de nos albums et de nos expositions privées, adjuvants potentiels au travail de deuil. Mais il m'intéresse ici de me situer dans le cheminement qui pourrait conduire du symptôme au monument, de la remémoration douloureuse du traumatisme à la commémoration pacifiée de l'objet perdu. Soit considérer l'activité photographique proprement dite et y voir un symptôme au sens freudien du terme,

---

<sup>26</sup> En conclusion d'un article récent (Tornatore 2004a), j'ai suggéré à titre d'hypothèse de distinguer le haut fourneau monument historique d'Uckange et le haut fourneau couché de Senelle à partir de la temporalité dont ils sont porteurs : le premier me paraissant exprimer du temps saisi dans la durée des objets, le second du temps saisi dans la durée des collectifs – en dépit donc de son ancrage spatial. Cette hypothèse induit une proximité, au plan de l'attachement aux hommes, de la ruine et de la photographie, qui mérite d'être questionnée. Dans le cadre d'une interrogation plus large sur les régimes d'historicité – Les formes de la prolifération relèvent-elles du même régime d'historicité que celui du monument historique ? –, il conviendra non seulement de croiser les critères de l'attachement et de la localisation, mais de saisir leur portée en situation – *i.e.* en fonction des évolutions conjointes de la crise et des projets patrimoniaux.

<sup>27</sup> C'est bien ce que fait Ricœur, qui, situant la question de la mémoire empêchée au niveau pathologique-thérapeutique, a recours à l'analyse freudienne du deuil pour ensuite l'étendre au traumatisme de l'identité collective (Ricœur 2000 : 95). J'ajoute que, pour ma part, cette connexion et l'idée de la photographie comme symptôme m'ont été suggérées par Florian Charvolin au cours d'un repas chaleureux : qu'il trouve ici l'expression de mon amicale gratitude.

<sup>28</sup> Je pense par exemple à la pédagogie sensible dont sont investis les monuments et mémoriaux de la Shoah. Sans compter les phénomènes de re-sémantisation du monument-mémorial : celui-ci est tributaire des visiteurs qui au fil du temps contribuent à faire évoluer sa signification. Voir les réflexions stimulantes de James E. Young (1993).

c'est-à-dire le substitut d'un refoulement (*ibid.* : 36). Pour illustrer le processus du refoulement et la notion de symptôme, Freud a encore recours à une comparaison – « grossière », précise-t-il (*ibid.* : 33-36). Un individu troublant l'auditoire d'une conférence est expulsé (le refoulement) de la salle (le conscient) ; alors que des personnes bloquent la porte (la résistance au retour du refoulé) pour l'empêcher d'entrer, celui-ci continue de l'extérieur (le vestibule : l'inconscient) de provoquer du désordre ; le vacarme (le symptôme) est tel que le trouble est supérieur à celui qu'il occasionnait lorsqu'il était dans la salle. Peut-on transposer cette situation dans l'espace de la mémoire de la Lorraine sidérurgique ? Sans chercher une correspondance terme à terme, essayons ceci : des hommes, déchets du libéralisme économique, victimes d'une crise sociale, laissés pour compte d'un monde finissant, porte-parole d'une identité collective blessée, d'un passé douloureux, manifestent leur présence par l'entremise d'une mémoire portative – une mémoire qui porte sa peine – et affirment leur appartenance à la communauté active.

C'est à la mise en lumière des abus d'empêchement ou de manipulation que s'attache la pensée exigeante d'un Paul Ricœur qui refuse en conséquence d'envisager un devoir d'oubli comme pendant naturel du devoir de mémoire, ou encore le couple mémoire-oubli dans un rapport de simple opposition. Son « parcours de l'oubli »<sup>29</sup> lui permet de faire la part entre un oubli irrémédiable, par effacement des traces et un oubli par mise en réserve participant pleinement de l'anamnèse ; il souligne ainsi le chemin à parcourir des effets d'imposition des politiques de la mémoire au travail librement consenti pour une mémoire fondée sur la possibilité du tri en même temps que sur un souci de justice. Ce juste équilibre entre mémoire et oubli dont est faite cette mémoire peut être formulé comme l'expression de la satisfaction d'un droit au double travail du deuil et du souvenir. À l'évidence, la politique de la table rase n'a pas fait droit à ce travail dans la Lorraine en crise. Si l'oubli – de rappel – est intériorisation de la perte, apaisement du sentiment de la perte qui résulte du travail du deuil, cette politique confronte alors à l'impossibilité d'être « l'acteur » de son propre tri et crée de l'inégalité devant le temps.

## **Sensibilité(s) au passé**

« C'est en pleine lumière que l'on triomphe du désir » (Freud 2001 : 38). Par cette formule lapidaire en conclusion de sa deuxième leçon sur la psychanalyse, Freud résume le principe du traitement psychanalytique qui consiste à « ramener ce qui est refoulé au plein jour » de manière à ce que le malade puisse régler le conflit avec son désir, que ce soit par son acceptation, sa sublimation ou sa condamnation morale (*ibid.* : 27). En d'autres termes se rapportant à notre situation, la sortie de la mémoire empêchée de l'ancien monde industriel lorrain, de l'espace privé ou confidentiel pour l'espace public, soit la transmutation de la remémoration en commémoration, est la condition nécessaire du travail de mémoire : souvenir et deuil, mémoire et oubli. Or on ne doit pas « oublier », dans le cas présent, les actions de publicisation – expositions et publications – qui prolongent le(s) geste(s) photographique(s). Celles-ci marquent la limite de la référence psychanalytique et l'impossibilité de réduire l'activité photographique à un symptôme hystérique : si elle est l'indice d'une blessure non refermée et d'un deuil encore à faire, elle peut être interprétée non comme une pathologie du corps social mais comme un geste politique de résistance à l'effacement – par politique délibérée ou par impérite – des traces de l'activité sidérurgique en Lorraine. C'est sur la dimension politique du geste photographique patrimonial que je voudrais conclure, en deux points.

Premièrement, quels sont les modes d'engagement de cette activité mémorielle ? Le parcours de la blessure au geste esthétique, soit vers une nouvelle forme de prise de parole, est littéralement explicité par les intitulés successifs des expositions longoviciennes : de « Cris et Chuchotements » (1984) à « La parole est à l'image » (1986). Mais à quel régime de prise de

---

<sup>29</sup> Titre d'une brève synthèse de son chapitre sur l'oubli dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* : Ricœur 2002.

parole, à quelle grammaire émerge cette expression publique célébrant une mémoire et son empêchement ? Pour le dire vite et utiliser la caractérisation des grammaires de l'engagement en public proposée par D. Cardon, J.-P. Heurtin et C. Lemieux (1995), il me semble que la photographie pour mémoire vient pointer une « crise » du *régime de la critique* et ouvrir sur de nouveaux régimes de publicisation de la cause patrimoniale. Crise du régime de la critique : fondé sur une rencontre entre science et administration, ce régime instruit les dispositifs politiques de la patrimonialisation d'État et définit un attachement aux objets qui négocie la tension entre « démodalisation et concernement » (*ibid.*) et instaure le patrimoine comme bien commun de format général, comme une instance objectivée, extérieure aux personnes ou aux populations concernées. Nouveaux régimes d'engagement de la cause patrimoniale : le *régime de l'opinion*, assurant le respect de la polyphonie – laquelle constitue le cadre de la modalisation –, la prise en considération et la mise en visibilité de points de vue particuliers – ceux des gens ordinaires – sur des biens communs ; et le *régime du partage* qui permet de mettre en avant l'authenticité de cette prise de parole des gens ordinaires et l'émotion objectivée de leur témoignage d'une expérience vécue (de l'activité perdue comme de sa fin et de sa perte). Ces régimes d'action me paraissent être des cadres d'exercice local, sur un mode sensible, de solutions alternatives aux initiatives institutionnelles, lesquelles sont paradoxalement limitées car sélectives en raison de leur format général et de leur dimension cognitive.

Deuxièmement, si l'originalité du phénomène patrimonial contemporain réside bien dans la multiplicité des saisies, dans l'émergence de nouvelles prises de parole et dans une déclinaison de formats, du plus général au plus « personnalisé », une exploration fine des « espaces de la mémoire » doit en particulier s'attacher à décliner les manières dont est négociée la chose/cause patrimoniale dans la relation entre pouvoirs publics et société civile. Cette posture invite à se démarquer du lamento persistant, aux voix cependant diverses, déplorant la prolifération du patrimoine, la dilatation – ou la fragmentation – de la mémoire, la perte du sens de l'histoire (Hartog 2003, Levi 2001), la « confusion des monuments » dans le « tout patrimonial » (Melot 1999), le découragement monumental de l'État (Debray 1999), ou encore les abus du devoir de mémoire (Todorov 1995). Justement, on a vu dans le présentisme – le présent comme notre seul guide pour nous orienter désormais dans le temps – la marque du néo-libéralisme (Levi 2001). Fort bien. Mais alors n'est-ce pas au nom de cette idéologie libérale que la mémoire fait défaut dans les anciennes vallées sidérurgiques de Lorraine ? En ce cas les symptômes décrits plus-haut ne seraient-ils pas des tentatives par ceux qui se sentent blessés voire niés dans leur identité de proposer des voies alternatives au travail de mémoire, là où l'État laisse un vide ? Si l'on suit les très suggestives analyses de Jérôme Baschet (2001) de l'usage politique du passé par le mouvement zapatiste du sous-commandant Marcos – dans une perspective de lutte contre le présent perpétuel, contre l'oubli colonialiste puis néo-libéral, de réinvention d'un lien passé-présent fondé sur la valorisation des cultures des peuples indiens –, on aurait là des expériences de relocalisation devant la délocalisation généralisée, des manières de vivre dans le temps là où il n'y a plus que de l'espace – du vide – et de la circulation. Accédant avec la photographie à la dimension politique du geste patrimonial, ne serait-on pas alors conduit à envisager un autre paradigme – ou régime d'historicité – que celui de l'homme moderne épiphyte passant (perdant) son temps à se re-tricotter du passé ?

Au final, l'acte photographique concrétise une relation de continuité d'hier à aujourd'hui en prenant en charge ce qui reste de la réalité du monde sensible. Il désigne ce que l'on pourra désormais en percevoir. Car des sens manquent à l'appel : autour de ce manque s'organise un monopole du *voir*. Les « impressions patrimoniales » de la photographie entérinent et délimitent un horizon d'où rien ne percera plus, ni bruit, ni odeur, qui dès lors ne se laisserait que voir. Les modernes photographes participent à la résolution de la perte, qui autorise la perspective de nouvelles scènes, celle, en particulier, de l'écriture d'une histoire locale. Ce faisant, ils s'insèrent semble-t-il dans un mouvement qui va « du *voir* à l'*écrire* » (Certeau 1985 : 65), qui transforme le

visible en lisible, condition nécessaire pour redonner du sens au monde mutique. Reste cependant ouverte – et c'est la nouveauté – la double question de l'autonomie de leur production – les images parlent – et de l'autorité de l'acte photographique en tant qu'il contiendrait sa propre finalité<sup>30</sup>.

## Références bibliographiques

- Baschet, Jérôme, 2001, « L'histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/futur », in François Hartog et Jacques Revel, *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, pp. 55-74.
- Barthes, Roland, 1980, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Éd. du Seuil.
- Bonnet Serge, en collaboration avec Étienne Kagan et Michel Maigret, 1984-1987, *L'homme du fer. Mineurs de fer et ouvriers sidérurgistes lorrains (1889-1985)*, Presses universitaires de Nancy, Metz, Éditions Serpenoise, t. I à IV.
- Bonnet, Serge, 1986, *Automne, hiver de l'homme du fer*, Photographies de Robert Doisneau, Gilbert Mangin, Françoise Poli, Thierry Speth et Pierre Verny, Nancy, Presses universitaires de Nancy, Metz, Éditions Serpenoise.
- Cardon, Dominique, Heurtin, Jean-Philippe et Cyrille Lemieux, 1995, « Parler en public », *Politix*, 31, pp. 5-19.
- Certeau, Michel, 1985, « Histoire et anthropologie chez Lafitau », in Claude Blanckaert (textes rassemblés et présentés par), *Naissance de l'ethnologie ? Anthropologie et missions en Amérique, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Cerf, pp.63-89.
- Choay, Françoise, 1999 (1992), *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Éd. du Seuil.
- Davallon Jean, 2000, « Le patrimoine : une "filiation inversée" ? », *EspacesTemps*, 74-75, pp. 6-16.
- Debray, Régis, 1999, « Trace, forme ou message », *Les cahiers de médiologie*, 7, pp. 24-44.
- Dessi, Sylvain, Truba, Serge, 1993, *Complainte en sol mineur*, Metz, Éditions Serpenoise.
- 1998, *Rumeurs d'usines*, Metz, Éditions Serpenoise.
- Dubois, Philippe, 1990 (1983), *L'acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan.
- Freud, Sigmund, 2001 (1924), *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- Hartog, François, 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éd. du Seuil.
- Levi, Giovanni, 2001, « Le passé lointain. Sur l'usage politique de l'histoire » in François Hartog et Jacques Revel, *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'EHESS, pp. 25-37.
- Melot, Michel, 1999, « Le monument à l'épreuve du patrimoine », *Les cahiers de médiologie*, 7, pp. 7-19.
- Montier, Jean-Pierre, 1998, « Patrimoine et Photographie », in Jean-Yves Andrieux (dir.)

---

<sup>30</sup> Comme le montre Michel de Certeau (1985) dans sa belle analyse du frontispice ouvrant l'ouvrage de Lafitau, *Mœurs des sauvages américains comparés aux mœurs des premiers temps* (1724), le mouvement du voir à l'écrire a présidé à la formation des sciences descriptives. À ceci près que, là, « le mouvement se retourne », au point que « la vision n'est que le miroir de l'écriture savante » (*ibid.* : 68). Voir fait écrire, mais écrire fait voir : le « système textuel » de la science s'organise dans une « circularité à l'intérieur d'un espace fermé » (*ibid.* : 69), élaboré « contre le temps et l'oralité » et fondé sur le silence des choses.

- Patrimoine et société*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, pp. 103-112/
- Peirce, Charles Sanders, 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Éd. du Seuil.
- Pouillon Jean, 1975, « Tradition : transmission ou reconstruction », in J. Pouillon, *Fétiches sans fétichisme*, Paris, Maspero, pp. 155-173
- Rancière Jacques, 1997, « L'inoubliable », in J.-L. Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Éditions du centre Pompidou, pp. 47-70.
- Ricœur, Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil.
- 2002, « Esquisse d'un parcours de l'oubli », in Thomas Ferenczi (dir.) *Devoir de mémoire, droit à l'oubli ?*, Paris, Éd. Complexe, pp. 21-31.
- Riegl, Aloïs, 1984 [1903], *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Éd. du Seuil.
- Todorov, Tzvetan, 1995, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- Tornatore, Jean-Louis, 2004a, « Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels », *L'Homme*, 170, pp. 79-116.
- 2004b, « Eléments d'histoire culturelle d'un haut fourneau lorrain. Chronique patrimoniale », in Jean-François Belhoste, Serge Benoît, Serge Chassagne et Philippe Mioche (textes rassemblés par), *Autour de l'industrie, histoire et patrimoine. Mélanges offerts à Denis Woronoff*. Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, pp. 373-393.
- 2006, « La reconnaissance, textes et photos », in Noël Barbe et Emmanuelle Jallon (dir.), *Vous avez dit « âges de la vie » ?*, actes des journées d'études des 24 et 25 nov. 2004, Champlitte, Musées départementaux Albert et Félicie Demard, Collection des Musées départementaux de la Haute-Saône, p. 108-133.
- à paraître « Trou de mémoire. Une perspective post-industrielle de la « Lorraine sidérurgique », in Jean-Claude Daumas (dir.) *La mémoire de l'industrie : de l'usine au patrimoine*, Cahiers de la MSH Ledoux, Presses universitaires de Franche-Comté.
- Young, James E., 1993, « Écrire le monument : site, mémoire, critique », *Annales ESC*, n°3/1993, pp. 729-743