

Jean-Louis TORNATORE
SHADYC, EHESS-CNRS, Marseille
et
Sébastien PAUL
ERASE, Université de Metz

**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 développés 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 porter sur le devant de la scène culturelle des expériences qui, « issues du terreau alternatif de la fin des *sixties* » (Bordage 2001 : 5), ont émergé dans les années 1970 en Europe et au milieu des années 1980 en France. Outre le rapport commandé par le ministère de la culture (L'extrait 2001), le phénomène n'a pas manqué de susciter récemment une littérature à tonalité sociologique ¹ 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 terme 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 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.* : 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 : 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 de territoires habités et d'autre part de 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 collectives². 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 par conséquent fondé à envisager que l'investissement par les uns des 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 de constater cependant 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-mêmes³. Si elle n'est pas absente de ces lieux⁴, la dimension

¹ Voir 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.

² 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).

³ TransEuropeHalles est le premier réseau informel regroupant les lieux pionniers de ces expériences alternatives (Bordage 2001 : 5). Les sites français présentés dans le rapport de F. Lextrait ainsi que ceux répertoriés sur le site Art factories ou à

patrimoniale n'apparaît pas prioritaire en tant que moteur de l'investissement. Comme le souligne F. Raffin, le territoire comme « attachement et appartenance au lieu » effraie ces collectifs en tant qu'il est « connoté par des idées de fermeture et d'exclusive » (Raffin 2000 : 63) : il se situe en quelque sorte à l'opposé du « vitalisme culturel »⁵ 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.* : 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*), 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 « 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 culturelle⁶. 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-Comté⁷. 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'un d'eux – 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 indécise nous a paru constituer un excellent poste d'observation pour comprendre comment des restes industriels

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.

⁴ Par exemple à la Kultur Fabrik installée dans les anciens abattoirs d'Esh-sur-Alzette : cf. Raffin 2001.

⁵ Expression empruntée à Philippe Urfalino et qu'il utilise pour caractériser la philosophie politique du ministère de la culture selon Jack Lang (Urfalino 1996 : 317 *sq.*).

⁶ 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.

⁷ « 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).

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 tout 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 symboliques⁸. 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 : 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 »⁹, d'autre part de dépasser la formule du traitement esthétisant et 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

⁸ Sur la question de la « fortune » du traitement en monument des restes industriels, voir Tornatore à paraître b. Ce paragraphe reprend des éléments développés dans cet article.

⁹ 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, celle-ci s'élève contre « le bruit de l'animation » auxquels seraient aujourd'hui les monuments historiques sous l'effet du développement d'une industrie culturelle (Choay 1999 : 161).

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 reliefs¹⁰ 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 J.-Y. Trépos (2001) 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 *crystallisations* de la mémoire, mais d'offrir également la possibilité d'élaboration de nouveaux dispositifs de *politisation* de la mémoire et de la culture qui n'en 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 à siècle jusqu'en 1969, date de fermeture de l'usine. A partir de la fin des années 1970, la friche, qui est 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 cristal¹¹ –, pour s'intéresser brièvement aux deux autres¹².

A l'origine de la Maison du Verre et du Cristal, à la fin des années 1970, 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 la présence, là, avec le passé verrier du village, d'un gisement patrimonial qui excédait largement la localité puisqu'il pouvait être connecté à un période reconnue de

¹⁰ Sur la notion de relief, voir Tornatore à paraître a.

¹¹ 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.

l'histoire de l'art : l'Art Nouveau, via la présence pendant vingt-sept ans d'Émile Gallé à Meisenthal et qui y 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 Gallé¹³. 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 est désormais partie-prenante 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 3500 m². Cette « friche » – c'est cette action qui est citée dans le rapport L'extrait 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 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 : 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 – et en ce sens, ils peuvent se reconnaître dans l'appellatif d'« enfants de la halle » attribué par F. L'extrait (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

¹² Pour une présentation plus détaillée du processus de conversion du site, voir Paul à paraître.

¹³ 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 avant tout 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.

en le conservant « dans son jus », c'est-à-dire avec les éléments qui le composent, 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 laisse 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 celui-ci 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 : 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 agir ¹⁴.

¹⁴ On se réfère ici à la notion d'attachement comme produit d'un « faire » et d'un « faire-faire » développée par B. Latour (2000).

Audincourt ou le théâtre de la mémoire

La conversion culturelle de la friche de l'ancienne filature de textile Japy à Audincourt¹⁵ 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 est *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 Hervée 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 local¹⁶, 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 affectation¹⁷. 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 et Philippe Foulquié, il n'a rien gardé. Jamais il ne rappelle qu'ici on faisait les allumettes ou les cigarettes. Il n'y a aucun rappel nul part. Il s'assied sur la mémoire. » A l'inverse, il entend laisser la possibilité du rappel, c'est-à-dire de la remémoration. Il est

¹⁵ 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. A cette date les bâtiments sont utilisés comme entrepôt par Peugeot Cycles. En 1998, la friche est rachetée par la commune.

¹⁶ 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'agglomération du Pays de Montbéliard.

notable pourtant que cette fonction soit désormais dévolue au nouvel occupant¹⁸. 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'Audincourt¹⁹.

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 » opère. 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 leur 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 130 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 durant les années 1970 de « l'écomusée communautaire », anti-musée, sans murs, sans objets et sans visiteurs, tout en territoire et population. On connaît la formule

¹⁷ 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.

¹⁸ Nulle association d'anciens du textile, à la différence notable des anciens ouvriers des forges d'Audincourt qui se sont constitués en association pour en « travailler » la mémoire.

¹⁹ Une partie du spectacle sur les forgerons a été reprise à cette occasion.

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 habitants »²⁰. « 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 : 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 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 écomuséal²¹. 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 culturelle²². Mais surtout on comprendrait mieux que la dimension patrimoniale des sites sur lesquels 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 : 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 ne serait guère pertinente et il est d'ailleurs à se demander si elle serait d'un grand secours devant la grande diversité des formes culturelles regroupées sous l'appellation imparfaite de « friche ». 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

²⁰ 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).

²¹ 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 musée 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 ; voir en particulier dans ce numéro de *Publics et musées* les témoignages de Marc Maure et de Hugues de Varine (2000).

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 » que 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 : 197). Significativement ce dernier, plutôt que d'en rester à une identification au domaine de la muséologie, y voit les signes d'« une nouvelle forme d'action patrimoniale » (*ibid.* : 202). Voilà qui peut faire le pendant à la « nouvelle époque de l'action culturelle » dont, selon F. 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 ».

Références bibliographiques

- Bellavance Guy (dir.). 2000. *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? Deux logiques d'action publique*. Québec, Presses de l'Université Laval, Éditions de l'IQRC.
- Bergeron, Louis et Gracia Dorel-Ferré. 1996. *Le patrimoine industriel. Un nouveau territoire*. Paris, Éditions Liris.
- Bordage, Fazette, 2001, « TransEuropeshalles », in TransEuropeHalles. 2001. *Les Fabriques, lieux imprévus*, Paris, les Éditions de l'Imprimeur, TransEuropeHalles : 4-5
- Certeau, Michel de. 1990 [1980]. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- Choay, Françoise. 1999 [1992]. *L'allégorie du patrimoine*, Paris, Le Seuil.
- Davallon, Jean. 1991. « Produire les hauts lieux du patrimoine », in A. Micoud (textes rassemblés par) *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du CNRS : 85-102.
- Debary, Octave. 2003. *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*. Paris, Éditions du CTHS.
- Latour, Bruno. 2000. « Factures/fractures : de la notion de réseau à celle d'attachement », in André Micoud et Michel Peroni (coordonné par), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube : 189-207.
- Le Nouenne, Patrick. 1992 [1978]. « Un écomusée n'est pas un musée comme les autres » in A. Desvallées (textes choisis et présentés par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions W, M.N.E.S. : vol 1, 494 : 515.
- Lextrait, Fabrice. 2001. *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.
- Micoud, André. 1991. « Les lieux exemplaires : des lieux pour faire croire à de nouveaux espaces », in A. Micoud (textes rassemblés par), *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l'exemplarité*, Paris, Éditions du CNRS : 53-63.
- Micoud, André. 1996. « Musée et patrimoine : deux types de rapport aux choses et au temps », *Hermès*, 20 : 115-123.
- Paul Sébastien. à paraître. « Une reconversion entre patrimoine et action culturelle : le cas de la verrerie de Meisenthal », *Questions de communication*.
- Publics et musées*. 2000. n°17-18 : « L'écomusée : rêve ou réalité » (sous la direction de André Desvallées).

²² Ce débat a connu une récente actualisation, mais outre-Atlantique ; voir Bellavance 2000.

- Raffin, Fabrice. 2000. « Du nomadisme urbain aux territoires culturels : la mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin », in Jean Métral (coordonné par), *Cultures en ville ou de l'art et du citoyen*, Éditions de l'aube : 51-68.
- Raffin Fabrice. 2001. « Résistance, création et poésie patrimoniale. KulturFabrik (Esch-sur-Alzette) », in TransEuropeHalles, 2001, *Les Fabriques, lieux imprévus*. Paris, les Éditions de l'Imprimeur, TransEuropeHalles : 74-89
- Raffin, Fabrice. 2002. « Les fabriques de la culture. La mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin », texte en ligne in 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. « Note sur les formes contemporaines de l'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. 2001. « La circulation de la confiance dans les dispositifs d'expertise : une pragmatique sociologique », in F. Aubert et J.-P. Sylvestre (dir.), *Confiance et rationalité*, Paris, Éditions de l'INRA : 173-184.
- TransEuropeHalles, 2001, *Les Fabriques, lieux imprévus*, Paris, les Éditions de l'Imprimeur, TransEuropeHalles.
- Urfalino, Philippe. 1996. *L'invention de la politique culturelle*. Paris, La Documentation française.
- Varine, Hugues de. 1992 [1978]. « L'écomusée », in A. Desvallées (textes choisis et présentés par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions W, M.N.E.S. : vol 1, 446-487.
- Varine, Hugues de. 1994 [1979]. « Un musée peut tuer ou... faire vivre », in M.-O. de Bary, A. Desvallées et F. Wasserman (textes choisis par), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éditions W, M.N.E.S. : vol 2, 65-73.
- Varine, Hugues de. 2000. « Quelques regards sur le monde latin », *Publics et musées*, 17-18, « L'écomusée : rêve ou réalité » : 196-203
- Vanhamme, Marie et Patrice Loubon. 2001. *Arts en friche. Usines désaffectées, fabriques d'imaginaire*, Paris, Éditions Alternatives.