



iPapic

GROUPEMENT D'INTÉRÊT SCIENTIFIQUE
Institutions Patrimoniales
et pratiques Interculturelles



Territoires et dynamiques interculturelles : perceptions, échelles et reconnaissance dans les processus de patrimonialisation

Séminaire du 19-20 septembre 2013 à Chamarande (Essonne)

Photographie de la couverture :

Vue du château de Chamarande et des membres du GIS IPAPIC (cf. Sylvie Grange)

Contacts

helene.hatzfeld@culture.gouv.fr

claudiobroitman@gmail.com

Photographies : Sylvie Grange

Décryptage : Claudio Broitman

Mise en page : Claudio Broitman

<http://www.ipapic.eu>

© GIS IPAPIC 2014

Sommaire

Présentation	4
Première partie : Visite du jardin du Domaine de Chamarande	6
Entre travail du jardinier et œuvre d'art, un dialogue perfectible.....	7
Quel patrimoine ? Une diversité de regards.....	9
Présentation des participants.....	9
« D'une ère où on montre des œuvres à une ère où on partage des œuvres ».....	11
Le marais, un patrimoine créé.....	12
« Chamarande a gardé des témoignages de toutes les époques ».....	15
Faire appel à un artiste pour retrouver une démarche patrimoniale ?.....	16
Quand le public joue avec les œuvres d'art.....	18
Culture artistique, culture patrimoniale, culture durable : regards croisés.....	19
Le Jeu de l'Oie : restaurer un patrimoine ou faire œuvre d'art ?.....	22
Problèmes de légitimités.....	23
A l'Orangerie.....	25
Penser à l'autre : l'écriture d'un texte pluriel.....	25
Un processus de création entre enquête et art.....	28
Création et enjeux de communication.....	29
La sédimentation d'un patrimoine.....	29
Deuxième partie : Questions sur des processus de patrimonialisation	31
Mettre en relation la visite dans le parc, la réflexion sur le patrimoine historique et l'art contemporain, ainsi que le travail de la végétation et de l'écosystème.....	33
« La maquette d'un « village kabyle » disparu : objet de patrimoine ? » par Ramzi Tadros.....	33
« Faire de la mémoire des habitants de Montréal un objet de collection » par Jean-François Leclerc.....	36
« Les difficultés d'une reconnaissance nationale » par Antoinette Reuter.....	38
« Les enjeux des représentations du territoire et du patrimoine » par Michel Rautenberg.....	40
Des territoires particuliers : les frontières.....	43
Les différentes perceptions des frontières.....	44
Que font les frontières aux institutions patrimoniales ? Propositions.....	44
Participants	46

Présentation

Le séminaire « Territoires et dynamiques interculturelles : perceptions, échelles et reconnaissance dans les processus de patrimonialisation » s'est tenu dans le cadre de la rencontre annuelle du Groupement d'intérêt scientifique « Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles » les 19-20 septembre 2013. Il a été accueilli au domaine de Chamarande, propriété du Conseil général de l'Essonne.

Chamarande est un lieu où s'entrelacent, parfois s'entrechoquent les temps, les activités, les cultures professionnelles... Chamarande : un parc à la centralité affirmée par l'ordonnement de son château, chahuté hier par ses étangs, aujourd'hui par ses artistes, dont les frontières sont diffuses, village, rivières, forêt épaisse, RER ! Mais aussi un espace de rencontre entre projet social et solidaire, lieu de loisirs ouvert en service public et magasins d'archives en crypte, cachés-révévés...

Comment fait-on patrimoine dans un site où la nature, l'architecture classique et contemporaine, les archives et les expressions artistiques actuelles sont convoquées, avec l'objectif de fédérer les attentes sociales les plus larges ? Quelles représentations, quels déplacements d'exercices professionnels, quelles interactions avec le territoire sont en jeu ?

Les rencontres annuelles du GIS, entre parcours et conclaves, ont été l'occasion d'interroger, avec les acteurs du site, les différentes facettes d'un récit qui se veut fondateur d'un vivre ensemble. **Nous avons souhaité que l'ensemble de la rencontre tire sa réflexion et ses questionnements de ce lieu** : de l'entrecroisement de son histoire, de ses patrimoines naturels et bâtis, de ses résidences d'artistes contemporains, de ses espaces de loisirs, de la dynamique de ses utopies réalisées.

Au rythme de la promenade dans le parc-jardin et de la visite des expositions et des installations artistiques, avec l'équipe du Conseil général, nous avons engagé le dialogue, croisé les expériences, laissé s'exprimer les imaginaires et mis en évidence les remises en cause et les questions en suspens que ce lieu toujours en mouvement suscitait.

Ce compte rendu garde le fil du séminaire et sa logique : commençant par s'imprégner du site et des pratiques qui le font exister tel qu'il est aujourd'hui, entre espaces verts, patrimoines et création artistique, il fait surgir l'ampleur de la pollinisation des métiers, avec Laurent Bourdureau, directeur du Domaine de Chamarande et Méréville, Cécile Brune, chargée de mission Paysages et jardins, Patrick Poussin, chef jardinier, Julie Sicault-Maillé, responsable de la collection et des expositions.

Il se poursuit avec une ouverture sur les enjeux actuels, sociaux et politiques, du Domaine avec Stéphane Pellet, directeur général adjoint en charge de la citoyenneté et de la qualité de vie au Conseil général de l'Essonne puis les interventions de membres du conseil scientifique du GIS Ipapic. Elles invitent à réfléchir aux dynamiques interculturelles qui travaillent les processus de patrimonialisation, leurs failles, leurs blocages et leurs détours, qu'ils surgissent au hasard de la maquette retrouvée d'un village auto-construit de l'Estaque (Ramzi Tadros, Approches Cultures Territoires), ou de la mémoire citoyenne des quartiers de Montréal ressuscitée par le Centre d'histoire de Montréal (Jean-François Leclerc). Ces interventions poursuivent le débat toujours réactualisé sur ce qui fait patrimoine et pour qui (Michel Rautenberg,

Centre Max Weber), selon quels critères, quelles normes d'ancienneté, d'esthétique, de dignité, de généralité supposées. Elles questionnent aussi les différentes sources et échelles territoriales de reconnaissance des patrimoines : des institutions patrimoniales –musées ou archives-, des collectivités locales, de l'État central. Elles interpellent leur rôle dans ces processus de patrimonialisation impossibles ou inaboutis : que se passe-t-il quand il n'y a pas d'échelon politique intermédiaire entre ville et État central comme au Luxembourg sur lequel une association peut s'appuyer (Antoinette Reuter, Centre de documentation sur les migrations humaines. Dudelage) ?

Enfin, dans une troisième partie du séminaire, ouverte par Jean-Barthélemy Debost (Musée de l'histoire de l'immigration), les participants ont exprimé leurs réflexions et leurs questions sur les territoires particuliers que sont les frontières au regard des processus de patrimonialisation.

Ce séminaire « Territoires et dynamiques interculturelles : perceptions, échelles et reconnaissance dans les processus de patrimonialisation » a ainsi ouvert de nombreuses pistes de réflexions interculturelles à partir de la notion de territoire et de ses résonances. Au-delà du territoire entendu comme périmètre administratif dont les frontières sont imposées mais aussi « craquent », le territoire est aussi pratiqué : il est constitué par l'entrecroisement des mobilités, des flux, des migrations qui se moquent des frontières, les contournent. Plus métaphorique, le territoire est aussi constitué par l'enchevêtrement des réseaux qui substituent à la vision verticale et surplombante une vision horizontale, propice aux échanges. Les échelles d'action mettent en évidence la diversité des logiques suivies par les processus de patrimonialisation : légitimation problématique de l'histoire et de la mémoire des immigrations par l'État national ; difficultés à faire reconnaître le patrimoine ordinaire, quotidien par des musées ou centres d'archives aussi à l'échelle locale ; tendance à effacer les formes et lieux d'enfermement, de stigmatisation ou de répression.

Face aux obstacles et aux ruptures manifestés par les processus de patrimonialisation, les séminaires et visites-débats organisés par le GIS Ipapic contribuent à construire des processus inverses, de mise au jour et de questionnement de ces logiques, à susciter le développement de dynamiques interculturelles.

Remerciements : Stéphane Pellet (directeur général adjoint en charge de la Citoyenneté et de la Qualité de vie au Conseil général de l'Essonne), Frédérique Bazzoni (directrice des archives départementales de l'Essonne), Laurent Bourdureau (directeur du domaine de Chamarande), Julie Corteville (directrice du Musée français de la Photographie) et la direction de la culture du Conseil général de l'Essonne.

<http://www.ipapic.eu>

Avec le concours du ministère de la Culture et de la Communication et du Conseil général de l'Essonne



PREMIÈRE PARTIE : VISITE DU JARDIN DU DOMAINE DU CHAMARANDE

A proximité du château, devant une œuvre d'art, « la Croix ».

Avec Laurent Bourdereau, directeur du Centre culturel et artistique du Domaine départemental de Chamarande, Cécile Brune, chargée de mission Paysages et jardins, Patrick Poussin, chef jardinier.

Cécile Brune : Le domaine de Chamarande est constitué d'abord par le château et le jardin qui l'entoure. Le château date du dix-septième siècle. Le jardin d'origine a été transformé et agrandi au dix-huitième siècle : c'est un jardin très irrégulier, très différent de celui de Versailles. Ce jardin est la matière première de notre travail. Avant d'être un parc artistique et culturel, la première œuvre d'art de Chamarande était le jardin. Notre tâche comprend l'entretien du lieu, 98 hectares dans lesquels s'insèrent aujourd'hui des œuvres, d'intérêt éphémère. Nous sommes des « techniciens », une quarantaine d'agents qui travaillons dans les différents services : culturel, médiation, jardin, etc.



À l'échelle du Parc: le château.

Le groupe se rassemble près de « La Croix »



Cécile Brune : Cette œuvre¹ nous intéresse, côté jardin, parce qu'elle est devenue du mobilier. Dans un jardin c'est intéressant de se demander : qu'est-ce qui fait jardin ? Ce sont les arbres, ce qui est taillé, planté, c'est la pierre mais c'est aussi le mobilier : une poubelle, un banc ... ou une œuvre d'art qui deviennent mobilier. Ce sont autant de problèmes pour nous : quand on travaille sur la matière du jardin, ce n'est déjà pas simple de suivre les saisons, le travail quotidien est physique, les projets sont des projets de temps long, mais quand le jardin devient le terrain pour un centre d'art, qui n'a pas la même temporalité, parce que les expositions s'inscrivent dans une programmation annuelle, cela pose beaucoup de questions sur l'organisation du travail d'entretien du jardin.

BERT THEIS
«Le Troisième Système» 2007
3 modules en caillebotis blanc 650x650x40
Création spécifique pour le parc
photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

¹ Appellée couramment « La Croix » à cause de sa forme, cette œuvre de 2007 est dénommée par Bert Theis, son créateur, « Le Troisième système ».

Bert Theis (né en 1952) construit sa réflexion autour de l'art dans l'espace public et de la participation active du public. Il réfléchit depuis de nombreuses années aux notions d'urbanisme et de paysage et travaille à la réalisation de projets artistiques temporaires et pérennes.

Pour Chamarande, il décrit ainsi son intervention : *Le projet du Troisième système propose l'implantation d'un certain nombre de modules en bois blanc dans le paysage du Domaine départemental de Chamarande. La forme des modules est élémentaire. Vues de l'espace ou photographiées par un satellite, les croix blanches apparaîtront comme des repères cartographiques d'une grille fragmentée. La forme et le positionnement reprennent les proportions du plan du Corbusier pour une ville de trois millions d'habitants de 1922... Les proportions de chaque module permettent à quatre couples de s'y allonger simultanément... Il est très probable que les visiteurs du parc inventeront d'autres fonctions et utilisations. L'oeuvre est ouverte à ces interventions et s'achève par elles. La grille (virtuelle) régulière et géométrique posée sur le parc est Le Troisième système d'organisation de l'espace appliqué à ce lieu. Elle marque d'une certaine façon le retour à la géométrie rigoureuse et aux grands axes dessinés par Pierre Contant d'Ivry lors de la création du parc au XVIIIe siècle. Les formes organiques actuelles du paysage selon les concepts du jardin à l'anglaise ont été superposées au dessin original au XIXe siècle. À l'opposé des siècles antérieurs, le XXe siècle n'a pas produit un modèle de jardin spécifique. Par contre, il a englobé toutes les différentes composantes du territoire dans un processus d'urbanisation. Le Troisième système prend acte de ces évolutions et se propose comme hommage au modernisme et au minimalisme du XXe siècle, qui fait désormais lui aussi partie de notre patrimoine culturel.*

<http://chamarande.essonne.fr/bert-theis>

Entre travail du jardinier et œuvre d'art, un dialogue perfectible

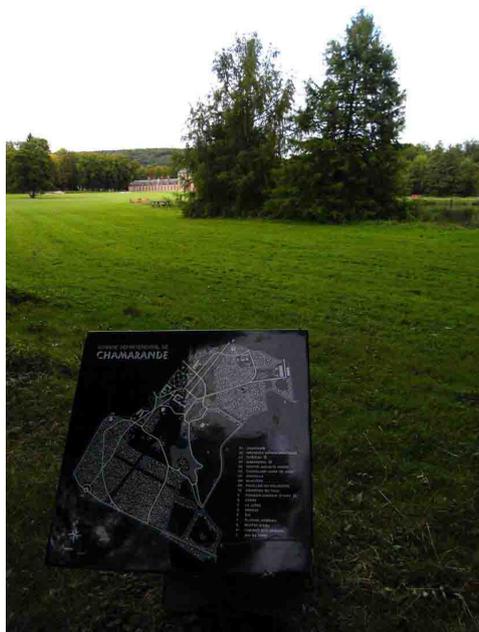


Une stratégie globale d'entretien de la prairie.

Patrick Poussin : Cette croix qui est une œuvre d'art fait maintenant partie du mobilier : les gens l'utilisent pour s'asseoir, pour jouer... Déjà la mise en œuvre n'a pas été facile, parce qu'il a fallu faire venir des engins pour la placer. Dans une prairie, au printemps et en hiver, c'est relativement humide, vous passez en voiture et vous vous enfoncez de dix centimètres ! Le passage des engins détruit le terrain ; ensuite, il faut le remettre en état... Donc on ne comprend pas pourquoi on n'a pas fait appel à nous pour avoir des engins qui peuvent se déplacer sur des terrains sensibles sans les dégrader. D'autre part, dans le jardin, des œuvres d'art sont disséminées un peu partout ; elles perturbent notre entretien. En effet, ce n'est pas qu'on n'est pas capable de tourner autour d'une œuvre, mais le problème est qu'on a une stratégie de tonte, pour faire en sorte qu'à chaque fois que le public vient, il voie très peu les coups de tondeuse. Et quand vous avez ça au milieu d'une prairie, on ne sait plus dans quel sens le prendre... On est obligé de faire des manœuvres. Et qu'est-ce qu'on voit quand on arrive ? C'est cette croix bien sûr, et les traces des tondeuses qui ont tourné tout autour de l'œuvre. Donc, pour le commun des mortels qui arrivent, ce que le jardinier a fait, c'est qu'il a tourné autour de ça... Oui effectivement, il n'y a pas d'autre solution. Mais après, il faut qu'un deuxième jardinier vienne pour faire les finitions. Ça

fait encore plus de travail. Donc, une œuvre, ben voilà c'est bien, deux œuvres, c'est deux œuvres, trois c'est trois de plus, quatre ça fait beaucoup ! Et tout dépend des œuvres : il y a des œuvres qui sont comme celle-ci, mais aussi des œuvres qui ont des pieds, pour lesquelles il faut d'autres stratégies, d'autres outils, donc cela contrarie notre stratégie d'entretien, multiplie le temps de travail, le nombre d'opérateurs et le matériel.

Cécile Brune : Nous avons développé depuis trois ou quatre ans une démarche de gestion différenciée. On laisse pousser certaines zones, pour augmenter la biodiversité du lieu, qui est plutôt riche au départ, mais qui gagne toujours finalement à avoir des espaces différenciés et des expériences paysagères aussi différentes. Cette démarche a aussi un intérêt esthétique : s'ajoute l'art contemporain, avec ces œuvres posées, sans grande concertation. Mais depuis deux ans, on se rend compte qu'on est plus sollicité et plus dans la concertation pour placer ces œuvres dans le jardin. Ce n'est pas encore parfait, mais assez fréquemment l'équipe de jardiniers est sollicitée pour donner son avis sur le placement de telle œuvre ou l'impact que ça pourrait avoir sur leur travail... c'est un travail qui est perfectible mais c'est un peu mieux.



Se répertier dans le Parc.

Patrick Poussin : Si on nous soumet les problèmes, on peut trouver les solutions. Jusque-là on y arrive. À partir du moment où on est sollicité et écouté, on trouve toujours une solution, celle qui est la moins dégradante pour le parc, et donc pour le public. Une œuvre d'art est d'autant mieux appréciée que le site n'est pas dégradé.

Cécile Brune : Un grand dialogue est vraiment nécessaire entre des personnes qui ont des métiers tout à fait différents et pas forcément le même vocabulaire. Par exemple Patrick et moi : moi je suis paysagiste pour l'aménagement de grands espaces, lui il est jardinier. Lui il connaît très bien les machines, moi non, et on va dialoguer avec ma collègue Julie Sicault-Maillé qui est commissaire d'expo, donc dans un langage très artistique et culturel. Au sein de l'équipe de Chamarande, on a des métiers différents : déjà pour s'entendre et parler de la même chose, avec le même vocabulaire, c'est tout un travail !

Hélène Hatzfeld : Pouvez-vous nous en dire plus ? On est en plein dans l'interculturel professionnel...

Cécile Brune : Quand j'étais étudiante, on nous disait toujours qu'il n'y avait rien de mieux que la pluridisciplinarité. Je suis géographe, je sais travailler avec des botanistes et des archéologues, mais on se rend compte que dans les faits, en pratique, chacun continue à parler son vocabulaire et à sa façon d'appréhender les choses ; parfois les frontières sont encore étanches, je trouve. De toute façon à Chamarande, on est un centre d'art dans un lieu de patrimoine, donc il faut qu'on travaille ensemble. Et cette œuvre-là, elle a posé des questions. Mais depuis deux ou trois ans, pour les œuvres, c'est plus simple, parce qu'on est tous concertés, et ça va même plus loin, puisque le plan de gestion différenciée en est venu à être vraiment la matière première pour les artistes qui sont contactés, qui s'emparent de nos pratiques d'entretien et de gestion pour proposer des œuvres. Avant, c'étaient plutôt des œuvres qui étaient posées dans un jardin, donc on était seulement un peu concertés. Maintenant ce sont les artistes qui prennent connaissance de nos documents de gestion, des documents de travail, ils se mettent au courant de nos pratiques de gestion et ils font les propositions artistiques, donc du coup c'est un peu plus cohérent. Et dans les faits, on prend plus part aux échanges. On peut peut-être vous montrer une œuvre qui résulte de cette démarche.

Quel patrimoine ? Une diversité de regards

Patrick Poussin : Je voudrais d'abord rebondir sur le mot de patrimoine que vous avez employé. Tout le monde ne voit pas le patrimoine de la même façon. Ici, c'est complètement vrai. C'est-à-dire que des gens qui ont un certain niveau social, culturel, ne sont pas d'abord attirés par le jardin. Pour eux, le château, c'est un patrimoine. Par contre, pour une famille avec quatre enfants, pour les adolescents qui viennent ici, le patrimoine c'est l'espace vert, c'est l'endroit pour se reposer, jouer au ballon, faire le tour du château... Mais le jardin sans son château n'a aucun intérêt ; des châteaux comme ça, il y en a des milliers en France ; par contre, un château avec un jardin comme ça, ben il y en a un peu moins, et ouvert au public gratuitement, là il y en a peu.

Cécile Brune : Le parc de Chamarande est propriété du Conseil Général. Il est ouvert au public tous les jours de l'année. Tout ce qui y est proposé est gratuit : les expositions d'art contemporain dans le château, dans l'Orangerie et dans le parc, soit une ou deux par an, toute la saison culturelle qui s'étend de mai-juin jusqu'à août-septembre, tous les week-ends, avec des spectacles vivants, de la danse contemporaine, un peu de musique, etc. Pour les Journées de Patrimoine, on a les « Rendez-vous au Jardin ». Donc Chamarande est multiple, très ouvert et gratuit. C'est important de le préciser.

Présentation des participants

Hélène Hatzfeld demande aux participants de se présenter et de dire leurs impressions dans ce jardin.

Antoinette Reuter : Je viens du Luxembourg, où j'anime le Centre de documentation des migrations humaines, et j'ai envie de dire, c'est un joli jardin !

Samia Chabani : J'anime un centre de ressources sur l'histoire et les mémoires de l'immigration en Provence-Alpes- Côte d'Azur, qui est basé à Marseille. On propose des balades qui s'intéressent à l'espace urbain et plus encore à une lecture de paysage entre la colline et la mer. Ces lectures de paysage croisent aussi les questions de peuplement, d'ancrage des populations, d'usage des espaces. Je n'ai pas de compétences particulières dans le domaine des jardins. Dans les balades, on voit plutôt des espaces naturels que des jardins en tant que tels ; les jardins sont des jardins ouvriers, qui se développent énormément.

Dominique Serena-Allier : Je suis conservateur de patrimoine. Je dirige un musée en cours de rénovation, qui a un projet de musée de société, à Arles, dans les Bouches du Rhône. Pour rebondir sur la problématique des jardins, il se trouve que ce bâtiment, qui date des dix-septième / dix-huitième siècles, est organisé autour du forum romain. On a une ruine végétalisée, qui, depuis le dix-neuvième siècle, a déterminé une certaine image de la rêverie romantique sur la ruine ; elle va être intégrée au projet, avec un cahier des charges spécial de manière à ce que ces ruines végétalisées puissent retrouver leur intégrité au moment de la réouverture. On est dans un jardin qui est entre la végétalisation volontaire et le hasard, mais qui fait image et qui croise le patrimoine.

Alain Battégay : Je suis sociologue, je travaille entre Lyon et Marseille, plutôt sur du patrimoine urbain, où la question des jardins se pose moins. Mais j'ai une question, liée à mes recherches sur la mémoire : je voudrais savoir si dans les métiers des jardiniers, l'aménagement des cimetières et autres lieux de ce type est concerné.

Patrick Poussin : J'ai commencé ma carrière à la ville de Paris. Dans les grands cimetières, le Père Lachaise par exemple, ce sont des jardiniers de la ville de Paris qui entretiennent les parties à tondre. Au cimetière parisien de Pantin aussi. Il y a énormément de travail de jardinage dans les cimetières : sur des allées par exemple, sur quelques pelouses à tondre, des beaux spécimens d'arbres à tailler, c'est aujourd'hui du travail de spécialiste, plus que dans un parc comme celui-ci, j'ai envie de dire. Ici c'est un travail d'opportunité et d'improvisation ; il faut avoir l'esprit très ouvert, et être très à l'écoute, déjà bien connaître le lieu, son histoire, l'histoire du terrain, comment il a évolué en fonction de l'évolution du jardin. C'est un jardin qui évolue au cours des siècles, et encore aujourd'hui il évolue, donc il ne faut pas se fixer à une époque. Ici, le travail du jardinier, c'est plus un travail de stratégie de jardinage, que de jardinier qui aurait à bien connaître les plantes, à bien les tailler. Bien sûr, ce travail existe aussi ici, mais ici c'est d'abord un travail de stratégie, entre les œuvres, le public, la météo, le personnel, les machines... On fait comme on peut : il faut deviner quelle va être la météo ; on arrête de tondre si on prévoit qu'il ne pleuvra pas pendant quinze jours ; au contraire, s'il va faire chaud, on va faire pousser l'herbe pour qu'elle soit le plus verte possible.

Cécile Brune : Il faut aussi prendre en compte que dans quinze jours il va y avoir tel spectacle à tel endroit.

Patrick Poussin : Donc il faudra tondre avant parce qu'on ne pourra plus tondre à ce moment-là. C'est un beau jeu de stratégie, plus que du jardinage !

Cécile Brune : Ce qui est tout à fait propre au jardin de Chamarande, c'est qu'il est un jardin composite : on a un tracé datant du dix-septième siècle, dont la grande perspective qui prolonge l'allée d'honneur, est un des seuls témoignages qui reste ; dans la grande prairie c'est plutôt ambiance dix-neuvième ; les Buffets d'eau et les fabriques² comme l'Orangerie sont du dix-huitième. On doit donc mener un travail très spécifique de recherche historique quand on veut restaurer une fabrique végétale telle qu'elle était au dix-huitième : le Jeu de l'Oie, dans la forêt, en est un exemple.

Jean-François Leclerc : Je travaille au centre d'histoire de Montréal, qui est un centre d'interprétation et un musée d'histoire de la ville de Montréal. Nous travaillons de plus en plus sur la mémoire des citoyens, du vingtième siècle évidemment.

Sabine de Ville : Je viens de Bruxelles, je suis historienne de formation. Aujourd'hui je préside une association, « Culture et Démocratie », qui s'interroge en permanence sur tout ce qui fait culture et tout ce qui peut faire, parallèlement ou *a contrario*, démocratie.

Isabelle Brianso : Je suis chercheuse, je me suis beaucoup intéressée dans un premier temps à la question du monument, à l'étranger, pas forcément en France. Je me suis rendu compte qu'en travaillant sur le monument, bien souvent on le déconnectait aussi de son environnement naturel et du lien social.



Un jardin composite.

photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Claudio Broitman : Je prépare une thèse qui porte sur une controverse environnementale au Chili. Elle concerne le patrimoine naturel, qui est notamment revendiqué par les écologistes, via les citoyens. La construction de barrages hydroélectriques sur des territoires très vierges fait polémique.

Xavier de la Selle : Je m'occupe d'un centre à Villeurbanne qui rassemble une médiathèque et les archives de la ville. Il fait un travail qui ressemble un peu à ce que Jean-François a expliqué pour Montréal. C'est à une petite échelle, mais c'est un peu les mêmes questions, on mène un travail de mémoire avec les habitants, on pose la question : qu'est-ce qui fait patrimoine ? Dans une ville qui n'a pas forcément conscience qu'elle peut avoir du patrimoine, où il n'y a pas de monuments, c'est quand même un problème. Dans les villes hyper denses comme celle-ci, la revendication des gens c'est d'avoir davantage de vert. En marge de la ville, dans le parc de la Feyssine, à côté du Rhône, il y a une volonté de laisser faire la nature ; le jardinier responsable de ce parc dit : « il ne faut pas cueillir mais accueillir ».

Olivier Pollet : Je suis sociologue de formation, j'ai rejoint, il y a peu de temps, l'association SEA Europe (Sociologues et Anthropologues associés), basée à Paris. Elle mène des recherches sur des thématiques qui peuvent aller de la culture à l'environnement. On va être amené à travailler pendant un an pour un projet financé par l'Ademe³ et le Ministère de l'Environnement sur des questions de paysage, notamment en lien avec de grosses infrastructures de transports : comment une autoroute ou une grosse usine sont modifiées par les éléments paysagers qui l'entourent et comment réagissent les habitants.

Sylvie Grange : Je suis conservateur du patrimoine au Service des Musées de France, à la Direction Générale des Patrimoines, au Ministère de la Culture. Je suis une patrimoniale tout terrain, donc je ne sais pas où ça commence et où ça finit !

² Une fabrique de jardin est une construction à vocation ornementale (arts décoratifs) prenant part à une composition paysagère au sein d'un parc ou d'un jardin. Elles servent généralement à ponctuer le parcours du promeneur ou à marquer un point de vue pittoresque. Prenant les formes les plus diverses, voire extravagantes, elles évoquent en général des éléments architecturaux inspirés de l'Antiquité, de l'histoire, de contrées exotiques ou de la nature. Les premières fabriques apparaissent dans les jardins anglais au début du XVIII^e siècle et se répandent avec la mode des jardins paysagers. De véritables parcs à fabriques voient le jour au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. http://fr.wikipedia.org/wiki/Fabrique_de_jardin

³

Ademe : Agence de l'environnement et de maîtrise de l'énergie.

« D'une ère où on montre des œuvres à une ère où on partage des œuvres »

Laurent Bourdereau, directeur du Domaine de Chamarande souhaite la bienvenue au GIS IPAPIC sur le site Chamarande.

Cécile Brune : On a commencé à parler des œuvres qui s'étaient bien emparées de nos pratiques de gestion et d'entretien, comme cette œuvre-là qui est posée, mais que le public s'approprie, donc ça fonctionne bien.

Laurent Bourdereau : Vous avez compris qu'on est passé d'une ère où on montre des œuvres à une ère où on partage des œuvres. Dans un premier temps, on posait les œuvres dans le parc ou dans le château, pour les montrer. Puis on s'est dit que s'il s'agit de montrer, d'autres endroits le faisaient beaucoup mieux que nous. On a ainsi eu l'occasion à Chamarande de découvrir de nouveaux créateurs en art contemporain, mais ce n'est pas forcément notre métier ; en tout cas ça nous a moins intéressés. Ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est le fait d'avoir un lieu qui est gratuit, qui est ouvert sept jours sur sept, tous les jours de l'année, qui reçoit plus de 120 000 personnes dans l'année scolaire, qui a plus de 60 % de familles, d'entre 35 et 45 ans. Donc cette typologie de public donne lieu à des pratiques telles que le repas de midi dominical, au fait de pouvoir habiter un lieu, un peu à la manière d'un jardin à l'anglaise ; mais on n'est pas un jardin à l'anglaise, on n'est pas au milieu d'une grande ville, on est dans le sud de l'Essonne. Toutes ces pratiques culturelles, mais aussi sociologiques, nous intéressaient beaucoup plus que simplement montrer des œuvres. Elles ont donné lieu à un projet qui s'est appelé « Art Contemporain et Développement Durable ». Pour nous le développement durable est lié à la biodiversité. Donc la question est : entre le métier de jardiniers, la biodiversité, la gestion différenciée et l'art contemporain, quels sont les croisements possibles ? Et surtout comment on peut faire de ce domaine-là, un lieu à partager, un lieu à vivre, à « vivre ensemble » ? Mais en tout cas, on a le site pour expérimenter des choses ; c'est ce qu'on essaye de faire, par le biais d'événements qui s'appellent brunch, spectacle participatif, immersion ou encore installation d'une œuvre pour que les gens puissent s'approprier une plage qui n'existe pas... A un moment donné, l'œuvre devient plage et les gens font un rituel de la plage du dimanche. Ça nous intéresse de créer des habitudes, de renouer avec des traditions, comme celles du repas, de la baignade, de la promenade, de l'observation qui se sont peut-être un peu perdues. Modestement, on essaye de retisser des liens avec le public, d'une manière ou d'une autre, le plus pragmatiquement possible.



Entre nature et artifice : le lac

Hélène Hatzfeld : Mais les gens ne sont pas que des spectateurs...

Cécile Brune : Surtout quand ils viennent dans un jardin, ils font un usage particulier du lieu : pique-niquer ou jouer au ballon. Quand on pose les choses comme ça, le bénéfice est pour le public. Les œuvres qu'on va vous montrer sont inscrites dans une démarche participative en interne, parce que l'équipe est davantage consultée, et même plus que consultée puisque notre travail est approprié par les artistes, et on se rend compte que c'est pertinent parce que c'est très visité par le public.

Le groupe marche à pied jusqu'au marais

Le marais, un patrimoine créé

Cécile Brune : Le Domaine bénéficie d'une multiplicité de classements : on est évidemment classé monument historique, on est classé ZNIEF (Zone Naturelle d'Intérêt Écologique et Floristique), on a des ENS (Espaces Naturels Sensibles) au niveau du département. Par conséquent, ce sont des patrimoines au même titre que le château est un patrimoine, les bâtiments de l'époque Mione⁴ sont aussi un patrimoine.

Là on se trouve dans le marais, évidemment on n'entretient pas cet espace comme on entretient la prairie. Dans la prairie, la tondeuse passe une fois par semaine au plus fort de la saison. Dans le marais, c'est une fauche tous les deux ans, pour maintenir l'espace ouvert. Le marais dans lequel on se trouve, jusqu'à récemment, était un lieu dans lequel on ne pénétrait pas. Les zones humides sont, d'un point de vue environnemental, des espèces de bijoux qu'on voudrait le plus possible préserver, pour leur biodiversité, pour le côté éponge ou filtre qu'elles peuvent jouer dans un secteur. Donc à Chamarande c'était une zone dans laquelle on ne pénétrait pas, qu'on ne donnait pas à voir au public, c'était une zone où les herbes étaient hautes. Ce qui est intéressant ici, c'est de voir différents milieux naturels. On a un paysage très dessiné autour du château, on a une forêt, et on voulait donner à voir ce marais, cette zone humide.



Une zone naturelle ? Pas du tout !

⁴ Au XX^e siècle, successivement foyer original du mouvement scout en France, coopérative ouvrière de production avec Auguste Mione et groupement d'associations dans les années 1970, il a constitué un lieu d'expérimentation et d'utopies en dialogue constant avec la société.



Les zones humides : un joyau environnemental.

Un artiste, Gilles Bruni, s'est emparé de notre volonté d'ouvrir le milieu. Il a bien discuté avec les jardiniers pour connaître les pratiques de gestion, et il a proposé une œuvre, « Balance », sur laquelle on se trouve. L'œuvre est aujourd'hui complètement intégrée au paysage, les limaces se sont approprié le lieu : c'est un promontoire qui est en écho avec, au bout de ce chemin, une mare. L'artiste a creusé la mare, et a mis la matière ici, c'est pour cela qu'il appelle l'œuvre « Balance ». C'est intéressant parce que l'œuvre a été complètement réappropriée par le public. On a donné à voir un nouveau milieu, on peut observer la mare, qui d'ailleurs est habitée par des animaux, comme les tritons qui sont revenus. Cette œuvre donne un nouveau milieu naturel à visiter dans le site, intéressant d'un point de vue naturaliste et esthétique. C'est l'artiste qui a proposé d'une manière créatrice et originale comment ouvrir cet espace ; nous sommes les garants de la préservation du patrimoine naturel. Donc, ici, c'est vraiment un dialogue qui s'est fait, dès la conception du projet, pendant la mise en œuvre et jusqu'à aujourd'hui.

Patrick Poussin : Gilles Bruni est vraiment un artiste avec lequel on a pu dialoguer : c'était un travail entre l'artiste et les jardiniers. Nous, les jardiniers, on avait un projet d'aménager ce marais, on se disait qu'on pourrait faire une petite mare pour avoir des animaux nouveaux. En discutant avec l'artiste, on a pu mettre en place ce projet artistique. Sa « balance » avec son promontoire, on aurait pu les imaginer bien sûr, mais notre but c'était d'avoir une mare. Là en plus, c'est devenu une œuvre. Pour la réaliser, on a aussi fait du recyclage : les marches sont les anciennes planches d'un embarcadère des années 1860 – 1880, complètement ruiné, on les avait arrachées, ça me faisait mal au cœur de les mettre à la poubelle, c'étaient de belles pièces de chêne, donc on les avait gardées, et elles sont devenues un escalier sur l'œuvre... en discutant avec l'artiste. Moi avec les planches, j'apportais de la matière physique, pas grise, et lui avait la grise, et donc avec les deux mélangées, on a réussi à faire cette œuvre !

Il faut dire aussi que ce marais était une peupleraie. Il y a quinze ans, ici, il y avait mille peupliers, qui faisaient plus de 40 mètres de haut. Ils ont été abattus, brûlés sur place, parce que c'était impossible de les exploiter, dessouchés en partie, et tous les hivers pendant trois ou quatre ans, on venait remuer les souches, enlever les arbres brûlés qui n'avaient pas fini complètement de se consumer, c'était un réel travail de réhabilitation. Aujourd'hui que l'endroit est devenu un marais, on a l'impression que c'est une zone naturelle, mais pas du tout !

Cécile Brune : D'ailleurs par définition un jardin, c'est tout sauf naturel, tout y est artifice, même si la nature reprend ses droits quand on l'abandonne, quand on n'entretient pas. Le cours de la Juine même, la rivière, n'est plus naturel aujourd'hui. L'eau autour de nous n'est pas naturelle, ce sont des canaux, l'île à côté de laquelle on va passer, c'est une création du dix-neuvième siècle. Donc il ne faut jamais perdre de vue qu'on est dans un jardin. On l'explique dans la médiation qu'on propose au public : c'est différent d'être dans un parc naturel. Un jardin c'est une œuvre de l'homme.

Jean-François Leclerc : Un jardin, d'après ce que je comprends, est un milieu qui évolue. Quand vous utilisez une œuvre d'art, vous changez complètement la logique puisqu'une œuvre d'art a la pérennité, les droits d'auteur, la signature. Personnellement, je trouverais très inconfortable de vivre avec une œuvre d'art : tout doit bouger autour, mais elle, elle ne peut pas bouger !



Un jardin, c'est une œuvre de l'homme.

GILLES BRUNI
«Balance» 2011
Production réalisée dans le marais
photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Patrick Poussin : Dans la démarche de l'artiste, qui rejoint un projet écologique qu'on avait, cette œuvre est vouée à être incorporée au lieu, et peut-être même disparaître. On ne va absolument pas pérenniser cette œuvre. Si la nature se l'approprie, tant pis, ça faisait partie du cahier des charges.

Un participant : Est-ce qu'elle est signalée, à l'attention du public, comme une œuvre ? parce que, sinon, on peut penser que c'est un accident du terrain...

Cécile Brune : Effectivement la médiation et l'information sont indispensables. Il y a un petit cartel explicatif, mais qu'on ne voit pas. D'ailleurs on pourrait se demander : est-ce que c'est une œuvre ?

Sylvie Grange : Pourquoi ?

Cécile Brune : Parce qu'on pourrait aussi se poser la question : est-ce que c'est un aménagement paysager ? S'il n'y avait pas eu la médiation, est-ce que vous auriez dit : c'est une œuvre ?

Xavier de la Selle : De toute façon, quand on entre dans le domaine, on a l'impression que la signalétique est tout à fait minimaliste, discrète. Il doit y avoir une réflexion...

Cécile Brune : Il y a une réflexion sur la signalétique parce que vous avez vu ces espèces de gros modules en trois dimensions, avec un graphisme assez visible, en noir et blanc. C'est un collectif de graphistes, « Les Donuts », qui viennent de Bruxelles, qui a homogénéisé la signalétique du domaine.

Xavier de la Selle : J'ai remarqué qu'il n'y a pas de cartels sous les œuvres, c'est une démarche qui n'est pas muséologique ; c'est volontaire j'imagine.

Cécile Brune : Oui, ils sont à proximité des œuvres en général, dans un chemin qui conduit à l'œuvre. S'ils étaient sous l'œuvre, les gens ne rentreraient pas forcément jusqu'à l'œuvre.

Sylvie Grange : Si on se place dans une autre perspective, celle de la sécurité des personnes, comment ça se passe ? La commission de sécurité n'en dit rien ?

Cécile Brune : C'est une question qu'on se pose assez souvent. Si vous voulez on pourrait aller maintenant vers l'île, où se trouve une installation artistique pour laquelle s'est posé ce type de question, à cause de la structure ou des modules sur lesquels le public pourrait grimper : comment on le signale ? Mais est-ce que la commission de sécurité doit passer ? En effet, ce sont des œuvres. Or, une commission de sécurité passe par exemple pour voir si dans une aire de jeu, les choses sont en ordre. Mais pour une œuvre... ?

Sylvie Grange : C'est très bien que ce soit comme ça, mais c'est un miracle.

Cécile Brune : Je pense que parfois on a réussi.

Christiane Garnero Morena : Qu'est-ce qu'il se passe avec l'accès aux handicapés, parce que là vous pourriez avoir des problèmes ?



photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Dominique Serena-Allier : Il peut y avoir ce qu'on appelle des mesures compensatoires. Par exemple, on peut avoir un télescope qui permet aux handicapés d'avoir la même vision que celle qu'aurait une personne valide.

Cécile Brune : On s'est posé la question par exemple pour les allées du domaine. Est-ce que toutes les allées doivent être praticables par tous les publics ? Elles doivent l'être, mais cela pose énormément de questions : les pentes, le bord de la Juine avec un chemin boueux un jour sur deux, des sentiers étroits... Puisque dans un jardin historique, dès qu'on coupe une branche, vous le savez peut-être, il faut appeler l'Architecte des Jardins de France, passer tout un dossier en Commission de Site... Je ne sais pas comment faire pour rendre accessible un chemin du dix-huitième siècle, qui est impraticable pour des personnes en fauteuil.

Cécile Brune : Si vous voulez bien, on va aller voir l'île.

Construit en 1654 par l'architecte Nicolas de l'Espine pour Pierre Mérault, ancien fermier de la gabelle, le château de Bonnes représentait pour son premier propriétaire, fraîchement anobli par l'achat d'une charge de secrétaire conseiller du roi, le signe évident de son ascension sociale.

En 1684, le domaine est acheté par la famille d'Ornaison Talaru. Originaire de Chamarande, terre située dans le Forez entre Lyon et Clermont-Ferrand, elle obtient de Louis XIV le report du nom de Chamarande sur la terre de Bonnes. A Versailles, les membres de cette famille jouent un rôle important dans l'organisation de la cour, tel Clair Gilbert d'Ornaison, premier valet de chambre de Louis. Malgré les vicissitudes de la Révolution, l'influence politique de cette famille ne faiblit pas, puisque Louis Justin Marie de Talaru est nommé, sous Charles X ambassadeur en Espagne, ministre d'Etat et membre du conseil privé du roi. En 1850, ce dernier décède sans héritier. Après la famille Talaru, le domaine connaît de multiples propriétaires dont le duc de Persigny, ambassadeur et ministre de l'intérieur de Napoléon III, Anthony Boucicaut, fils des propriétaires du Bon Marché, grand magasin parisien ou encore Auguste Mione, industriel dont l'entreprise a réalisé, par exemple, La Cité Radieuse pour l'architecte Le Corbusier. Après sa faillite, le Conseil Général de l'Essonne décide de se porter acquéreur du domaine en 1978. Le site est classé en 1977 et le château en 1981, aux titres des monuments historiques et des sites.

Depuis 1999, la cour des communs du château abrite les archives départementales de l'Essonne. En 2001 est créé un centre artistique et culturel. Le domaine conjugue depuis, la valorisation du patrimoine historique avec une activité artistique et contemporaine en direction de tous les publics.

Dès l'origine, un parc d'une trentaine d'hectares encore fortement inspiré par la Renaissance entoure le château. Ce premier parc est transformé et agrandi de 1739 à 1763 sous la conduite de l'architecte Pierre Contant d'Ivry. La physionomie actuelle et la majorité des bâtiments toujours visibles tirent leur origine de cette période.

Ainsi, placé proche du village face aux communs, l'auditoire (1741) était l'attribut visible du droit de justice que possédaient les comtes de Chamarande. A côté, sur sa droite, se situe le potager (1739), dont le terrain est drainé grâce à des sources canalisées et l'eau redistribuée par un réseau de bassins que l'on devine toujours aujourd'hui. Grâce aux livres de compte du XVIIIe siècle, on sait que l'on y cultivait des pois, des lentilles, des choux-fleurs, des asperges...

Dès les années 1780, le parc est en partie transformé à l'anglaise par la création d'une île entourée d'une pièce d'eau, probablement sous la conduite du peintre paysagiste Hubert Robert. Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, les parties du parc inchangées depuis le milieu du XVIIIe siècle prennent également un aspect à l'anglaise.

Tombé en désuétude dans les années 1970, le parc a été réhabilité à la fin des années 1990 par l'architecte paysagiste Jacques Sgard.

Le buffet d'eau (1749) est la seule fontaine du XVIIIe siècle à être parvenue jusqu'à nous. Cependant, elle a fréquemment été restaurée et a perdu son décor sculpté original. En effet, les deux sculptures situées dans la partie haute ne sont pas de beaucoup postérieures à 1913. Ces allégories de fleuves sont des copies de celles que l'on trouve dans les jardins de Versailles. On peut identifier deux cours d'eau : la Garonne, figure de vieillard-fleur et la Dordogne, figure de femme allongée.



Rise : une œuvre inaccessible

ÉTIENNE DE FRANCE
«Rise» 2013
Production réalisée sur l'île

Marche à pied vers l'île

« Chamarande a gardé des témoignages de toutes les époques »

Cécile Brune : Tout ce que vous voyez ici est artificiel : ce plan d'eau et l'île. Avant, on avait un jardin régulier, comme on peut en trouver à Versailles, avec des ensembles très ordonnancés, taillés, canalisés... C'est le jardin de Chamarande au dix-septième siècle : devant le château, tout un réseau d'allées, de bassins, des choses très rectilignes, très conduites. Au dix-huitième siècle, le jardin a commencé à avoir des courbes, légèrement. C'est Pierre Contant d'Ivry, dessinateur du jardin, ornementiste et architecte qui a fait une grande partie de ce jardin. Au dix-neuvième siècle, on a un jardin plus ouvert avec des courbes un peu plus marquées, le plan d'eau autour duquel on se trouve (1822). L'île et le plan d'eau datent de la fin du dix-huitième-début du dix-neuvième. Chamarande a gardé des témoignages de toutes les époques. Il est « Jardin Remarquable », labellisé comme tel par le Ministère de la Culture, contrairement à Versailles qui est un jardin d'une époque très identifiable. C'est ce qui rend Chamarande d'autant plus intéressant. Mais la tâche est aussi rendue plus compliquée, par exemple si on voulait restaurer une époque spécifique. C'est la richesse d'avoir conservé un patrimoine de ces trois siècles, et même du vingtième avec les bâtiments d'Auguste Mione.

Un participant : Que reste-t-il du dix-septième siècle ?

Cécile Brune : Il reste le Canal des Amoureux et la grande perspective. Cette grande perspective et l'allée d'honneur de l'autre côté du château sont les axes les plus anciens ; ils sont très forts d'ailleurs dans le paysage actuel. Il reste beaucoup plus de choses du dix-huitième : au niveau végétal, le Jeu de l'Oie, quelques allées ; au niveau de l'architecture, l'Orangerie, l'Auditoire, le Buffet d'eau, quelques canaux. On vient de retrouver grâce au travail d'un stagiaire une pièce d'eau qu'on appelle aujourd'hui la Pièce d'Eau des Brochets. Il y a de très vieux buis en forêt, qui correspondent bien à un dessin de jardin, c'était un amphithéâtre ovale dessiné par Pierre Contant d'Ivry. On l'a retrouvé l'année dernière : lorsque les jardiniers ont débroussaillé, on a retrouvé une perspective ; l'étudiant avec un GPS a alors localisé des buis qui correspondaient à un ancien dessin de jardin, et on a confirmé cela avec un travail d'archives.

Sylvie Grange : C'est de l'archéologie en fait.

Cécile Brune : On n'a pas décapé. L'archéologie de jardin est une discipline très spécifique, où on creuse dans le sol pour chercher des fossiles végétaux. Ici, on pourrait le faire, d'ailleurs, mais par manque de moyens, on ne l'a pas fait. On aurait pu demander à un archéologue de jardin d'identifier par exemple une fosse de plantation, etc. Ici on s'est juste basé sur ce qui existait, et on a recoupé avec des archives.

Sylvie Grange : C'est comme en archéologie du bâti !

Cécile Brune : Oui, mais je ne me sens pas archéologue quand je fais ça. Je dirais plutôt : un peu détective.

Jean-François Leclerc : Vous avez dit qu'il y a eu une période d'abandon...

Patrick Poussin : Entre 1976 où Auguste Mione a fait faillite, et 1992-1994 où le département a commencé à faire des travaux ici, ce site est devenu un squat géant. Le site appartenait à l'État qui l'avait mis en gérance à des associations écologistes de l'époque. Il y avait des squatteurs, des chevaux à droite et à gauche. Et en septembre 1989, 54 cars de CRS sont venus ici pour évacuer tout ce petit monde. Ensuite le Conseil Général⁵, a commencé à faire des études et des travaux.

⁵ 1978 : Le Domaine devient propriété du Conseil général de l'Essonne par adjudication. Le site est classé en 1977, et le château en 1981. <http://chamarande.essonne.fr/categorie/domaine/un-patrimoine-historique/>

Faire appel à un artiste pour retrouver une démarche patrimoniale ?

Cécile Brune : La direction du domaine n'a pas donné comme priorité la restauration d'un jardin. Ce qui prime, selon moi, c'est le centre d'art et le spectacle vivant. Nous, nous entretenons le jardin, nous maintenons l'existant. Personnellement, je trouve que je manque de moyens pour mener à bien mes missions. Mon boulot au départ c'est de m'intéresser au Jeu de l'Oie, qui date du dix-huitième : on a le plan, des études ont été faites, mais les moyens ne suivent pas. On maintient l'existant par un travail quotidien ; quand on a retrouvé l'amphithéâtre ovale, le travail a été très simple : on a fait un sentier dans les bois pour montrer aux gens qu'il y a de vieux buis, on a fait un débroussaillage assez important, mais on n'est pas allé plus loin.



Sylvie Grange : Est-ce que ça veut dire que vous seriez conduits à imaginer un projet avec un artiste pour revenir à une démarche patrimoniale ?

Cécile Brune : J'ai remarqué qu'aujourd'hui grâce aux artistes on va plus loin dans nos démarches naturalistes. Grâce à Gilles Bruni, on a pu faire quelque chose que nos seuls moyens, notre seule volonté n'auraient pas suffi à réaliser. Le dialogue avec les artistes sert le propos d'entretien et de gestion. Peut-être que si un artiste me disait, « moi j'ai vraiment envie de restaurer le Jeu de l'Oie », il nous aiderait finalement à restaurer le patrimoine.

Sylvie Grange : Puisque c'est la règle, est-ce que vous en faites une stratégie ?

Cécile Brune : Pas délibérément.

Xavier de la Selle : Puisque la politique prioritaire du domaine est autour de la création artistique et de la médiation, et que c'est là où sont les moyens, on peut s'appuyer là-dessus, mais en même temps, quel sens cela a-t-il ? Cela me fait penser aux archives : les archivistes ont du mal à considérer que l'action culturelle fait partie de leurs missions. Quelques-uns ont eu ce discours-là, donc ils en ont fait un peu, en se disant : « on va faire de la médiation, des expos parce que ce sera plus visible, donc comme ça on aura des moyens pour faire notre vrai métier qui est quand même du patrimoine ». C'est égal, qu'il s'agisse de collecter des archives ou d'entretenir le patrimoine naturel ! En outre, il faut que l'artiste ait une conception suffisamment humble de son travail artistique,

pour considérer qu'il est compatible avec une autre démarche. Sinon, on est dans une logique de concurrence selon laquelle il faut toujours exclure les autres, et c'est celui qui est le plus visible qui gagne à la fin.

Cécile Brune : Une restauration du jardin, c'est du temps long. Quand un artiste est là, parfois en résidence, c'est pour au mieux un an ; sinon c'est le temps d'une exposition, soit trois à quatre mois. Ce n'est quand même pas la même chose, mais ce temps pourrait lancer quelque chose.

Sylvie Grange : Ce temps peut lancer quelque chose parce que le patrimoine est à la fois dans une temporalité longue et une temporalité courte. Quand on gère des institutions, on est tout le temps obligé de jouer sur tous les registres.

Cécile Brune : Laurent Bourdureau et moi, nous nous sommes posé la question il y a quelques jours, parce qu'un artiste a travaillé sur la lisière de la forêt, et que nous voulions, dans la gestion différenciée, nous occuper des lisières. Le résultat de son travail est que, grâce à cet artiste, on a travaillé sur la lisière et qu'on ne l'avait pas fait nous-mêmes. Du coup, je me suis posé la question... Peut-être que si nous voulions avancer dans un projet, un artiste nous permettrait de rebondir pour aller plus loin. Mais je ne sais pas si ce systématisme nous servirait au final : l'expérience des lisières est mitigée, au niveau esthétique il y a un résultat, qu'on aime ou qu'on n'aime pas, -personnellement j'apprécie moyennement-, mais au niveau naturaliste ce n'est pas du tout ce que nous aurions fait, ce n'est pas du tout respectueux de la biodiversité ; or il faut qu'on soit garant d'une certaine ligne de conduite par rapport à ce patrimoine naturel.

Xavier de la Selle : Des architectes aussi sont paysagistes, et se voient confier des aménagements...

Cécile Brune : Le paysagisme est une formation assez récente, on peut être paysagiste dans la conception, ou travailler sur le terrain. Pour moi, un architecte s'occupe du construit, du bâti. En France, il existe des formations distinctes avec des écoles d'architecture et des écoles de paysage...

Sylvie Grange : ...et des combats de territoires.

Xavier de la Selle : Je voulais dire que l'architecte a une démarche créative.

Cécile Brune : Oui, un jardin c'est une architecture. Mais dans l'équipe de Chamarande il n'y a pas d'architectes, par exemple.

Un participant : De quand datent les arbres ?

Cécile Brune : Du dix-huitième et du dix-neuvième siècles : les cyprès chauves du dix-neuvième, les platanes du dix-huitième.

Sylvie Grange : Tous les arbres sont répertoriés ?

Cécile Brune : Ils l'ont été, mais à mon avis ce n'est plus tout à fait à jour. Le dernier inventaire date de 2007-2008, mais des arbres meurent... On n'a pas l'outil de travail, ce n'est pas dans l'ordinateur.

Patrick Poussin : On est quand même à jour, en numérique non, mais en papier oui !

Jean-François Leclerc : Vous invitez des artistes, mais est-ce qu'il y a une attente que le dialogue entre les jardiniers, les autres et l'artiste fasse partie du projet, ou bien la liberté de l'artiste prime-t-elle sur tout, comme on peut le voir souvent ?



L'une des lisières du Parc.

Cécile Brune : Le dialogue n'est pas parfait, parfois pour des questions de personnalité ou pour d'autres raisons. En interne, il y a un dialogue dans l'équipe : si une œuvre doit avoir un réel impact dans le jardin, Julie, avant de dire oui à l'artiste, m'appelle toujours. Pour jouer ce rôle d'expertise au niveau du jardin, je pense qu'il faut vraiment qu'on soit appelé très tôt pour dialoguer avec les artistes. Cette année, il y a eu quelques loupés. Je peux vous parler d'un loupé qu'on ne voit plus. Une artiste a fait un jardin fantôme : une semi prairie fleurie devant le château. Avec la tondeuse, on a fait apparaître un dessin de jardin disparu. Mais dans la semi prairie fleurie, -malgré un dialogue entre l'artiste et notre équipe-, les graines qui ont été semées, c'étaient des graines qu'il ne fallait absolument pas semer sur le site ! Dans notre inventaire de la biodiversité du domaine, nous avons déjà fait des semi prairies fleuries mais nous avons fait appel à un phytosociologue, en lui demandant de respecter le cahier des charges floristique et de nous conseiller sur les graines qu'on pouvait semer. Ainsi, nos prairies fleuries n'ont peut-être pas un aspect esthétique très visible, mais au moins on respecte le site. Ce qu'a fait l'artiste était très beau, mais c'étaient des fleurs qui n'avaient rien à faire dans le domaine ! Donc, on était très mal à l'aise parce qu'il y avait un risque écologique dû à la dissémination des graines. Il a fallu se positionner par rapport à l'installation, et on s'est dit qu'il fallait faucher, faucher plus tôt que prévu. C'est ce qu'on a dû imposer. Donc, c'est un loupé. Le dialogue doit être bien en amont de la mise en œuvre, en fait tout le temps. Ce n'est pas simple parce que ce n'est pas notre métier.

Hélène Hatzfeld : Dans le contact avec d'autres métiers, vous avez évolué...

Cécile Brune : Le travail avec les artistes a un côté plaisant parce qu'ils sont créatifs et qu'ils nous font réfléchir dans notre travail, mais ce n'est pas tout le temps simple. Il faut beaucoup se parler et finalement il faut avoir une très grande ouverture d'esprit.

Le groupe poursuit la visite avec Julie Sicault-Maillé, responsable des expositions à Chamarande

Quand le public joue avec les œuvres d'art...

Antoinette Reuter : Quel type de public accueillez-vous ?

Julie Sicault-Maillé : Nous accueillons une grande diversité de publics sur le domaine : familial, le week-end, jeune en semaine, avec des scolaires, des centres de loisirs, des associations. Le centre Mione est dédié au séjour des jeunes : au minimum deux ou trois jours, jusqu'à une semaine. Cette durée permet de mener un projet pédagogique intéressant, de faire intervenir des artistes ou des spécialistes de telle ou telle discipline.

Antoinette Reuter : Ce sont des jeunes de l'Essonne ?

Julie Sicault-Maillé : Nous avons a priori une vocation départementale, mais notre public est beaucoup plus large. La semaine dernière, nous avons par exemple 55 enfants de La Réunion. Pour les spectacles et les expositions, viennent bien évidemment des amateurs d'art contemporain ou selon les sujets. Notre politique des publics est axée sur le public prioritaire, selon la volonté du président de notre Conseil Général, très engagé au niveau social. Cette orientation correspond bien à l'état de esprit de Chamarande : par sa gratuité, il donne l'idée d'être ouvert à tous, et par sa programmation, il favorise beaucoup la présentation d'œuvres qui sont accessibles dès le premier abord, même si, bien sûr, on ne va pas saisir d'un coup toute la richesse et la complexité de l'œuvre. On essaye aussi d'avoir des œuvres participatives, à l'échelle du jardin, du parc. « Chamarande les bains », de Bruit du Frigo, est vraiment l'œuvre qui fonctionne le mieux : les gens s'allongent sur les transats ; le dimanche quand il fait beau, les bassins et les baignoires sont mis en eau, ils viennent avec leurs maillots de bain, leurs serviettes, c'est fabuleux ! Et en même temps, c'est une œuvre qui dialogue complètement avec le site, avec toute la problématique de l'eau dans le jardin de Chamarande, une œuvre qui joue avec le buffet d'eau, création du dix-huitième siècle, de Pierre Contant d'Ivry. Pour moi, c'est l'œuvre parfaite. Je ne vous dirai pas qu'elle a été simple dans sa production, ni qu'il a été simple de convaincre nos collègues ici, voire le directeur du domaine, qui était quand même très inquiet, et je le comprends, parce que c'est une installation



Une œuvre qui joue avec le Buffet d'eau (18^es)...

COLLECTIF BRUIT DU FRIGO
«Chamarande les bains» 2011
Production réalisée autour du buffet d'eau.

qui est énorme, qui est compliquée, qui demande un investissement des gens. Mais finalement, je crois que c'est l'œuvre qu'il préfère dans l'exposition.

Hélène Hatzfeld : Sur quoi portaient les craintes, les différences qui pouvaient exister ?

Julie Sicault-Maillé : Au niveau visuel déjà, parce que quand on arrive sur le site par le village, en franchissant la grille principale, on voit cette grande prairie. Bien que l'œuvre « Chamarande les bains » soit en contrebas, on la voit très vite. Dès qu'on se pose ou qu'on installe quelque chose dans la prairie, c'est très visible et c'est un geste très fort, notamment pour le public. D'autre part, c'est une construction qui est compliquée : le collectif Bruit du Frigo est composé d'architectes - leur



... et avec le public.

Source : <http://www.bruitdufrigo.com>

noyau dur-, et, selon les projets, de designers, de graphistes, d'artistes, d'urbanistes, de paysagistes, etc. Ce sont des gens qui ont l'habitude de faire ce type d'installation, qui construisent tout eux-mêmes. Ils sont restés une semaine pour le montage, sept à huit personnes en moyenne. Sur une semaine construire cette œuvre, déjà c'est un gros challenge. Moi je connaissais leur travail, je savais qu'ils tiendraient les délais, qu'il n'y aurait pas de problèmes. Effectivement ils ont fini le dimanche matin (rire), le vernissage était le dimanche même ! Outre la tenue des délais, les matériaux étaient aussi source d'inquiétude, puisque nous sommes en marché public, donc c'est toujours compliqué. La question de la sécurité s'est aussi posée : les architectes connaissent très bien les normes, et comme ils ont l'habitude de travailler avec ce type d'installation, ils savent qu'à partir d'une certaine hauteur il faut mettre un garde-fou. Mais là, il n'était pas question de mettre un garde-fou parce que sinon ça cassait tout ! L'idée c'est d'avoir, quand on est en haut du buffet d'eau, le regard qui glisse dans l'eau, les baignoires, et puis qui s'en va sur la prairie, et au-delà sur le lac et le marais ; donc il ne fallait pas de garde-fou. Or on est responsable de la sécurité du site ; au niveau du Conseil Général, ce type d'installation peut faire peur, puisque quelqu'un peut tomber, se blesser, et se retourner contre le domaine, mais... sinon, on ne fait plus rien !

Le groupe contourne le château jusqu'à l'œuvre « La Tortoise ».

Culture artistique, culture patrimoniale, culture durable : regards croisés

Michel de Broin imagine une œuvre en lien avec les usages du parc et la tradition du repas en plein air à Chamarande et l'appropriation des tables du parc par ses usagers. Sur le modèle de la « formation de la tortue » inventée par la légion romaine, il construit, à partir des tables de pique-nique, une sorte de machine de guerre où les enfants peuvent se glisser et échapper à leurs parents. La banalité est bousculée par cette stratégie défensive. L'artiste propose un usage alternatif des éléments de mobilier, il les détourne avec des matériaux locaux, et ces choix limitent l'impact environnemental de sa production. Adoptant une attitude critique et ludique vis-à-vis des objets usuels, l'œuvre de Michel de Broin rend visible la conformité et libère les matériaux du formatage imposé ; il questionne leurs usages.

<http://chamarande.essonne.fr/michel-de-broin/>



Le château en ligne de mire.

MICHEL DE BROIN
«La Tortoise» 2012
Bois de peuplier du Domaine de Chamarande. 400x229x220cm
Nouvelle production pour le domaine de Chamarande

Julie Sicault-Maillé : « La Tortoise » c'est une œuvre de Michel de Broin, un artiste canadien, qu'on a invité l'an dernier dans le cadre de l'exposition « Salon ». Il est parti de tables de pique-nique, pour cette œuvre qui s'appelle « Tortoise », par allusion à la « tortue » de l'armée romaine. Je la trouve très intéressante par le cadrage qu'elle propose sur le château : beaucoup de gens arrivent par le parking, l'œuvre forme une ligne de mire, cadrée sur le château. C'est une œuvre qui date de l'été dernier, réalisée dans le cadre d'une exposition temporaire, mais après discussion avec l'artiste, on a décidé de la laisser là. J'ai prévu de faire une convention de dépôt, pour certaines œuvres : ainsi l'artiste et le domaine s'engagent mutuellement : entre autres, à exposer l'œuvre et à l'entretenir, tant qu'il n'y a pas de problèmes de sécurité, parce qu'évidemment, si on voit qu'il y a un problème de sécurité, on démonte l'œuvre.

Sylvie Grange : Elle a pris une patine qui la met en continuité avec la pierre, alors que dans le projet initial, j'imagine, c'était du bois neuf ?

Julie Sicault-Maillé : Oui, c'était du bois neuf. Depuis deux ans maintenant, on travaille sur la culture durable, mais c'était en germe depuis le début du projet. C'est évident que quand on travaille sur le lien entre le présent, le passé et l'avenir, les questions de culture durable se présentent. Mais on essaye de développer ces approches-là, d'avoir ces questionnements en tête, dans les projets artistiques et dans la réalisation des œuvres. Cette œuvre en est un exemple. Mes collègues des espaces verts font des abattages d'arbres de temps en temps, sur des arbres qui sont trop vieux, qui sont dangereux, etc. Nous récupérons le bois, nous faisons venir une scierie mobile, qui débite des planches. On définit les sections avec les artistes pour la réalisation de leurs projets. Donc par exemple, Michel de Broin nous avait donné la section des morceaux de bois dont il avait besoin pour réaliser « La Tortoise », et nous avons fait débiter des arbres de Chamarande par la scierie mobile. C'est très intéressant pour le recyclage, mais on ne peut pas utiliser ce système pour les créations artistiques, pour les installations pérennes. En effet, la plupart des arbres du parc de Chamarande sont des peupliers, qui ne donnent pas du bois de bonne qualité : cela ne convient que pour des expositions temporaires. « La Tortoise » tient cependant très bien : elle a été traitée avec un produit naturel. Par contre, pour « Chamarande les bains », qui est une grande exposition, les artistes n'ont pas souhaité utiliser la scierie mobile, parce qu'ils voulaient un bois sec, qui ne bougerait pas, ou le moins possible, pour des raisons de sécurité. Quant aux baignoires, un collectif parisien d'architectes, Bellastock, va les récupérer pour un futur projet, ainsi que le bois. Evidemment organiser ce recyclage prend plus de temps que de tout jeter, mais c'est quand même intéressant.

Xavier de la Selle : Je voudrais revenir sur la signalétique des œuvres dans le parc. Comment identifie-t-on cette œuvre comme œuvre ? Est-ce que les gens se l'approprient, ont-ils conscience que c'est une œuvre ? Savent-ils qui est l'artiste ? Ou comment s'appelle l'œuvre ?



L'une des lisières du Parc.

Julie Sicault-Maillé : Sur la signalétique, on a travaillé pendant plusieurs années avec un collectif de graphistes belges, Les Donuts. Pour la signalétique directionnelle, je pense que le résultat n'est pas mauvais, en tout cas qu'il est bien meilleur qu'avant, avec des plans, des cartes d'orientation, qui ont une certaine identité visuelle, mais ce n'est pas encore excellent. Le site, qui couvre 98 hectares, est composé de plusieurs zones, de plusieurs écosystèmes : entre les zones de forêts, les zones paysagères, le jardin à la française, c'est très compliqué. Le public se perd moins qu'avant, mais ce n'est pas encore idéal. Et sur la signalétique des œuvres, on est encore plus mauvais que sur la signalétique directionnelle.

Un participant : Ce pourrait être un choix délibéré.

Julie Sicault-Maillé : Non, ce n'est pas délibéré ! Je ne suis pas favorable à l'absence d'indications sur les œuvres. Comme j'étais auparavant au service du public, je porte une grande attention à cette question. Mais je ne suis pas non plus favorable à ce que le parc se transforme en forêt de cartels, pas plus qu'en forêt d'œuvres et de culture. On a des cartels pour les œuvres de la collection, qui sont dans la même identité visuelle que celle qui a été créée par Les Donuts, donc en blanc sur fond noir. On a de petites bulles près des œuvres de la collection, donc plutôt de l'autre côté du parc. Pour les expositions temporaires, on a réalisé ce petit chevalet en bois avec des cartels qui présentent le travail de l'artiste en général et qui documentent sur l'œuvre. Mais il est vrai que ce n'est pas le cas pour l'œuvre de Michel de Broin. On peut donc améliorer la signalétique, sur les cartels d'œuvres notamment. Ceci dit, la majorité des gens savent qu'il ont affaire à des œuvres, parce qu'ils ont identifié le site comme un site d'art contemporain.

Xavier De La Selle : L'impression qu'on a, d'après les discussions qu'on a eues avec vos collègues, le jardinier et la responsable des espaces verts, est que finalement l'ensemble du site fait l'objet d'une attention. Vous ne pouvez pas tout mener de front, mais les arbres, l'eau, le parc, les œuvres, tout potentiellement peut faire l'objet d'une réflexion, par rapport à l'usage qu'en font les publics, ou par rapport à la manière dont ils vont évoluer dans le temps. Si on entre dans votre logique, on se met à regarder l'ensemble de l'espace, en se demandant : comment fonctionne tout cela ? Est-ce que c'est beau ? Comment on le ressent ? On se prend à devenir hyper exigeant, tout devient hyper important, ou objet d'un soin, sur le long terme.

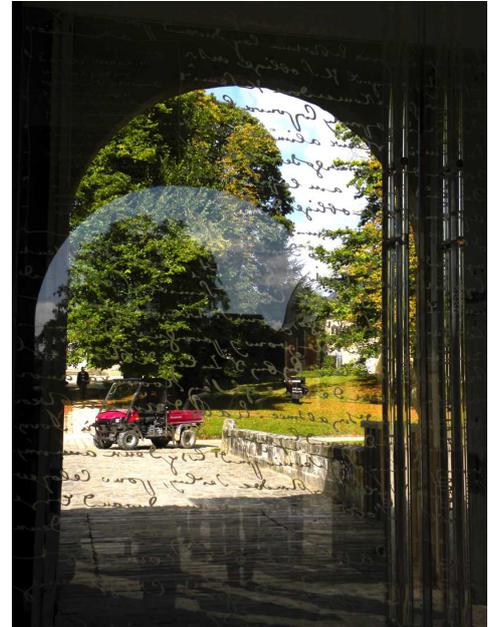
Julie Sicault-Maillé : Oui complètement. Même si la gestion différenciée permet de faire des essais, de laisser des zones se développer en intervenant de moins en moins, entretenir est difficile. Ici, c'est un paysage qui est complètement artificiel, mais qui a une influence sur nous. Par exemple, ce magnifique arbre doit être abattu, le plus tardivement possible on l'espère, car il a été attaqué par un champignon et son tronc est creux. Cette année, on a réduit la couronne pour essayer de le faire survivre un peu plus longtemps, mais en 2014 on le coupe, ce qui est dur parce que...

Sylvie Grange : Ça va faire un vide...

Julie Sicault-Maillé : Oui et en plus la cour du château est déjà très minérale. L'arbre est le seul élément végétal. On réfléchit justement à ce qu'on va mettre à sa place, si on met un projet artistique...

Une participante : C'est une ombre bénéfique, l'été c'est très agréable de s'asseoir là-bas au frais.

Julie Sicault-Maillé : Cet arbre est une sorte de symbole, c'est un des arbres marquants du site, ce sera donc très compliqué. Pour les journées du patrimoine, l'après-midi, on a fait intervenir Frank Smith, que vous allez rencontrer à l'Orangerie, qui a lu ses lettres. La lecture était entrecoupée par le chant d'une flûtiste qui jouait sous l'arbre, et par une comédienne gréco-éthiopienne qui a psalmodié en grec ancien une sorte d'incantation. C'était surprenant, même pour nos publics à Chamarande, mais en même temps c'était très émouvant ! Voilà aussi comment le patrimoine joue avec le spectacle.



Le hêtre patrimonial vu des Archives.

CÉRÉMONIE DU HÊTRE POURPRE

Une célébration/performance

Dans le cadre des Journées du Patrimoine, 15 septembre 2013

Psalmodie des Suppliantes d'Eschyle par Dido Lykoudis (incantation en grec ancien), avec Sylvie Pascal (flûte)

Lectures de Lettres au hêtre par Frank Smith

Le hêtre pourpre centenaire qui domine la cour centrale du Château de Chamarande est atteint d'une maladie corticale. En plein dépérissement, son abattage est prévu d'ici quelques mois. Cette cérémonie est un hommage rendu à l'arbre contre l'activité dévastatrice des agents pathogènes qui le rongent. Avec l'enveloppement d'un « rouleau de regards » pour conjurer le sort, l'incantation de textes d'Eschyle entremêlés de lectures de lettres inédites seront prononcés pour tacher de préserver l'innocence du hêtre, son pouvoir d'affirmation - car tout être a une âme, toute particule vivante discerne.

<http://www.jepenseatoi.net/des-%C3%A9v%C3%A9nements/>

Plus tard... devant le Jeu de l'Oie

Le Jeu de l'Oie : restaurer un patrimoine ou faire œuvre d'art ?

Julie Sicault-Maillé : Le jeu de l'oie est un aménagement paysagé, qui a été dessiné par Pierre Contant d'Ivry au milieu du XVIII^e siècle. Dans ce jeu de l'oie, des cases, comme sur un plateau, forment un parcours jusqu'au centre, où on imagine qu'il y avait des colonnes avec une sorte de petit kiosque ou de petite tente. Sur les livres de compte, on a des commandes d'oies et le régisseur du domaine précise qu'elles sont destinées au jeu de l'oie. Mais on ne sait pas trop comment on y jouait. Il reste très peu d'exemples de jeux de l'oie, tels que celui-ci. Je crois qu'il y a celui de Chantilly, mais qui est très grand - on est complètement immergé dedans-, et ce doit être à peu près tout en France, mais il y en a par exemple en Italie.

Ce site est une bonne illustration du fait qu'on travaille de plus en plus et de mieux en mieux avec nos collègues des espaces verts, même si ce n'est pas toujours simple parce qu'on ne voit pas les choses de la même façon, donc il faut réussir à se retrouver sur les concepts mais aussi sur le concret ! Dans les années quatre-vingt-dix, à l'occasion d'une opération de restauration du parc, un comité s'est réuni pour la restauration de ce jeu de l'oie, sous la conduite du paysagiste Jacques Sgard. Des fouilles archéologiques végétales ont été réalisées, on en a retrouvé le dessin, et replanté en conséquence. Malheureusement cette restauration n'a pas tenu, les espèces végétales choisies ne convenant pas, n'étant probablement pas celles qui avaient été plantées au dix-huitième siècle. Plusieurs questions de ce type-là ne sont pas du tout réglées. Le département de l'environnement a beaucoup travaillé sur ce terrain-là, on s'est nourri aussi des projets d'étudiants de l'école de paysage de Versailles. Une nouvelle proposition sera faite lors de la prochaine réunion de restauration du site. Les membres du département de l'environnement sont assez confiants mais, même si la proposition est acceptée en commission de site cette année, il faut un important budget, et par conséquent, ce ne sera certainement pas fait en 2014. Pour l'instant, les budgets concernent l'entretien du parc. Un budget restauration, c'est un budget supplémentaire.



Le Jeu de l'Oie entre restaurations et récréation.

Hélène Hatzfeld : Et pourquoi vouloir restaurer ? Vous dites que c'est une évidence : en est-ce une, alors qu'on ne sait pas dans quel état ce lieu était initialement, quelles plantes il y avait, ce que les oies faisaient ici... Quel dialogue pourrait exister aujourd'hui entre ce lieu et des artistes qui seraient invités à intervenir dans une démarche d'art contemporain ?

Julie Sicault-Maillé : Chaque fois qu'on propose cet espace à un artiste, il ne veut pas y intervenir. Parce que c'est un espace qui est très dessiné, très fort, qui suscite une sorte de réticence, voire de peur à s'y confronter. Depuis douze ans qu'on fait venir des artistes sur le site, une seule fois un artiste s'y est confronté. D'ailleurs c'était très réussi. Il est intéressant de remarquer que quand un artiste intervient dans un espace, il entraîne le public dans cet espace ; cette intervention donne l'occasion au public de le regarder, de le voir différemment. Donc on souhaite qu'un artiste intervienne ici.

Sur la restauration elle-même, je suis moins à l'aise pour vous répondre, parce qu'il n'y a plus de jeu de l'oie en France. Cependant, par rapport à celui de Chantilly, nous avons ici des éléments intéressants : on a les dessins de Pierre Contant d'Ivry, on a les fouilles archéologiques, on a les achats de plantes, etc., dans les livres de compte, donc beaucoup d'éléments qui permettraient de mener à bien une restauration. Des erreurs ont-elles été commises dans la restauration il y a une dizaine d'années, voire un peu plus ? Je ne peux pas vous le dire. On connaît les espèces végétales qui ont été achetées, ce qui a été trouvé dans les fouilles archéologiques végétales, et aussi ce qui est écrit dans les livres de comptes.

Un participant : Pourrait-on faire revivre ce jeu de l'oie autrement que dans l'exercice d'une restauration ?

Antonella Tuffano : Avec le paradoxe de cristalliser le vivant...

Hélène Hatzfeld : Jouer ! Jouer avec des oies...

Julie Sicault-Maillé : On a déjà activé ce lieu en tant que jeu de l'oie, dans le cadre de la médiation culturelle, avec des artistes. Mais le problème demeure : on est dans un jardin historique. Du moment où on serait dans une intervention plus pérenne et pas simplement temporaire,

Plusieurs documents nous sont parvenus permettant d'analyser le jeu de l'oie (1752), création évoquant les labyrinthes de verdure. Un projet aquarellé de Contant d'Ivry daté de 1742 présente un espace organisé en spirale comportant 63 cases. À l'emplacement de chaque niche est figurée une stèle, supportant sans doute des sculptures ou matérialisant une numérotation pour le jeu. Excepté les vestiges du pavillon (socle et bases de colonnes toscanes), rien ne subsistait de ce jeu de l'oie. Sur la base de ce constat, le conseil général de l'Essonne a néanmoins souhaité restituer ce lieu en 1999. À défaut d'une reconstitution complète, le spectateur pourra retrouver ici l'évocation et l'esprit du jardin du XVIII^e siècle.

il va falloir aussi se confronter à l'architecte des bâtiments de France, à la commission des monuments historiques et à la commission des sites : ce n'est pas toujours le plus simple ! Sur un jeu de l'oie comme celui-là, vu que c'est l'un des rares exemples existant en France, je pense qu'on ne pourra pas faire passer une telle proposition. Si c'est temporaire, c'est possible. Si c'est pérenne, non.

Xavier de la Selle : Nous sommes là au cœur des questions qui nous intéressent. On est face à des conceptions très différentes de ce que l'on peut appeler patrimoine. La vision de l'État, du côté des monuments historiques en particulier, est très statique, même si on pourrait penser que tous les responsables ne la partagent pas. Mais on peut aussi se demander si faire de l'éphémère qui se reproduit n'est pas faire une œuvre !

Julie Sicault-Maillé : C'est bien ce qu'on fait.

Xavier de la Selle : Ceci signifie que si, dans la rédaction du cahier des charges d'une intervention artistique, on demande à des artistes ou à un collectif, avec leurs propres manières de faire, de prendre en compte la question du respect, de la reconstitution, on est très proche de la restauration, parce que même la restauration pure et dure ne l'est jamais totalement.

Julie Sicault-Maillé : Personnellement, je dirais finalement que ce n'est pas une restauration, c'est de la recréation, puisqu'on avait beaucoup d'éléments mais qu'ils étaient contradictoires.

Xavier de la Selle : C'est étonnant de voir comment, dans des patrimoines très classiques, des églises par exemple ou des monuments historiques, des architectes prennent de la liberté en tant que chefs de projets, parce que ce sont des monuments historiques. S'ils décident que finalement dans tel endroit, ils ne vont pas utiliser tel matériel, en argumentant, ils ont le pouvoir de le faire. Dans la pratique de la restauration pure et dure, les interdictions varient.

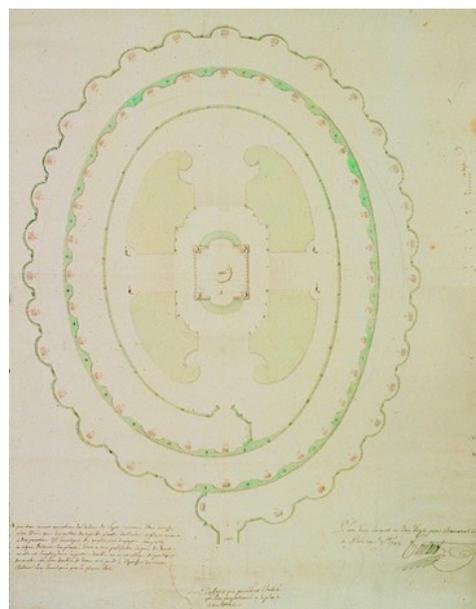
Problèmes de légitimités

Sylvie Grange : Afin de saisir une autre forme de légitimité que celle des monuments historiques, dépendant toujours du MCC et donc de la DRAC, est-ce que vous essayez de passer par un autre secteur, celui de la création artistique, qui peut prendre la forme d'une commande publique ? En changeant la demande de rattachement de la direction générale des patrimoines à la direction générale de la création artistique, tenter d'« imposer » ou en tout cas de faire valoir une pratique artistique alternative ? Ou bien encore, est-ce que vous vous affranchissez de tout cela, et que vous faites vos commandes indépendamment du MCC ?

Julie Sicault-Maillé : On est en régie directe, on est un site départemental.

Sylvie Grange : Ceci n'a rien à voir. On peut tout à fait se servir du protocole de la commande publique, pour faire des actions dans des sites, qu'ils soient protégés ou pas.

<http://chamarande.essonne.fr/>



Restaurer le Jeu de l'Oie selon le dessin original ?
photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Julie Sicault-Maillé : On est un peu le « pré carré » du département, aussi au niveau politique. En voici un exemple. Il y a quelques années, on a eu l'opportunité d'avoir le label⁶ Centre d'Art, auprès de la DRAC⁷, et ainsi d'obtenir des financements d'État. Eh bien, les élus à l'époque n'ont pas voulu. Aujourd'hui, on fait des demandes de subventions à la DRAC dans le cadre de projets avec les

6 L'appellation « Centre d'art » n'est pas un label à proprement parler.

7 Direction régionale des affaires culturelles

publics, sur des points très spécifiques. Mais sur les autres sujets, c'est un lieu qui est très politique. Le domaine de Chamarande est l'équipement culturel en tête des produits du département. Même si on a changé de président depuis deux ans, même si ce n'est pas du tout le même type de personnalité, on reste quand même dans cet état d'esprit-là, on reste très départemental. C'est très marqué au niveau politique. On se dit cependant de plus en plus qu'il faudrait s'ouvrir à d'autres financements.

Xavier de la Selle : La question, c'est que, de toute façon, vous ne pouvez pas vous soustraire à la réglementation. On peut le regretter, mais c'est ainsi, même si dans certaines circonstances, les choses évoluent ; l'État ne se comporte pas seulement en tant que gendarme ou surveillant, il y a aussi des négociations.

Julie Sicault-Maillé : Sur le projet de l'aire de jeu, je la trouve beaucoup plus intéressante telle qu'elle avait été conçue au départ que ce qu'elle est aujourd'hui.

Sylvie Grange : Ce ne serait pas concevable d'intervenir sur les couleurs ?

Un participant : C'est triste.

Julie Sicault-Maillé : Elle fonctionne très bien, mais c'est très dommage. Une fois heureusement, avec une artiste comme Marie Denis qui est quelqu'un de très généreuse, toujours prête à collaborer, ça s'est bien passé, mais c'est un projet qui a mis trois ans à sortir.

Sylvie Grange : Évidemment, ce n'est pas ça qui donne envie de recommencer ! A tout vouloir contrôler, la règle protection se transforme en asphyxie et il ne faudra pas être surpris qu'un jour les vannes lâchent !

Julie Sicault-Maillé : Il y a quelques jours j'étais à Melle⁸ où se tenait une biennale d'art contemporain. Dans une église, se trouvait une commande publique de Mathieu Lehanneur, en marbre, vraiment magnifique. Et pour le coup c'est vraiment du dur, c'est quelque chose qui ne bougera plus jamais, et ils ont accepté, ça c'est magnifique !

Sylvie Grange : C'est magnifique quand les questions de légitimités entre secteurs du MCC ou d'une DRAC, qui est un mini-ministère, sont traitées en parité. Comme chacun dans son domaine a une haute opinion de son bienfondé, qu'en outre il existe des usagers, des propriétaires, seule une vraie volonté de faire ensemble, dans le respect les uns des autres, permet d'aboutir à de belles surprises ! Ici on est plutôt dans le constat d'une juxtaposition de démarches.

Julie Sicault-Maillé : Le Conseil général se soumet à l'architecte des bâtiments de France et à la Commission des monuments historiques.

DEPUIS PLUS DE 20 ANS

A la différence des musées d'art contemporain et des Frac – Fonds régionaux d'art contemporain, les centres d'art se définissent comme le « lieu de l'artiste », dédié à la production d'œuvres et d'expositions, sans volonté de constituer de collections. Chacun développe cette mission avec singularité et selon son identité, en ancrant son action dans le territoire.

Majoritairement sous statut associatif, certains sont en régie directe régionale, départementale ou municipale, d'autres sont des établissements publics. Ces centres d'art fonctionnent sur des modèles d'économie mixte, avec une part de recettes propres et des subventions publiques des Villes, Départements, Régions et de l'État.

Créés pour la plupart dans les années 1970 et 1980, sous l'impulsion d'individualités militantes et résultant le plus souvent d'expériences alternatives, ces lieux constituent depuis plus de 20 ans de véritables laboratoires d'expérimentations et de médiations artistiques pour les créateurs comme pour les publics.

Les centres d'art sont au cœur de la création contemporaine et jouent depuis plus de 20 ans un rôle déterminant dans la découverte et la promotion des artistes de notre temps. Ils disposent - avec des moyens différents - d'espaces d'expositions et de documentation, d'équipes pédagogiques, d'ateliers techniques et proposent, se distinguant des musées notamment par l'absence de collection, un cadre entièrement dédié à l'art contemporain. Ils interviennent tant au niveau de la production, de la diffusion, de la promotion que de la formation et de l'accompagnement des publics.

<http://www.dca-art.com/fr/ressources/>

À l'Orangerie

L'hiver, il était nécessaire de protéger les arbres exotiques pendant la saison froide. Ainsi des orangers, mais aussi des citronniers, des lauriers, des grenadiers et des géraniums étaient rentrés dans l'orangerie (1761) aux environs du 15 octobre pour n'être ressortis que vers le 1er mai.

En 1760, dans le cadre de la campagne de travaux que Pierre Contant d'Ivry mène sur le Domaine pour Louis de Talaru, l'orangerie est construite à l'emplacement de l'ancienne maison du garde. La vocation de l'orangerie était d'abriter d'octobre à mai les arbres fragiles ou exotiques pendant la saison froide. Orangers, citronniers, lauriers, grenadiers et géraniums y étaient entreposés.

À la fin des années 1960, Auguste Mione adjoint au bâtiment originel une construction moderne pour aménager un logement. Depuis cette époque, les orangers sont conservés dans la serre située à l'arrière de l'orangerie.

La façade de l'orangerie, en briques et pierres alternées, s'accorde aux autres bâtiments du Domaine. À l'intérieur, la recherche de chaleur motive l'architecture : les grandes fenêtres, orientées au sud, invitent le soleil, tandis que les murs épais et la charpente – renforcée par des plaques de plâtre clouées – permettaient une meilleure isolation ; cette dernière en bois de châtaigner a été restaurée à la fin des années 1990.

Julie Sicault-Maillé : Frank Smith, qui est ici en résidence, présente l'exposition « Je pense à toi ». Il a souhaité travailler sur un fonds de cartes postales, qui se trouvent conservées aux archives départementales. Il a travaillé plutôt sur ce qui est écrit derrière l'image : comment penser à quelqu'un ? Que veut dire penser à quelqu'un ? On lui a proposé d'investir l'Orangerie pour l'exposition printemps-été.

Avant l'arrivée de Frank Smith, les participants sont invités à découvrir librement l'exposition. Puis un premier débat s'instaure avec Julie Sicault-Maillé autour de la « lisibilité » des textes.

Alors que Claude Gilbert trouve « rédhitoires » le blanc sur fond noir et les textes minuscules et estime qu'ils sont contradictoires avec l'objectif de l'exposition de donner à « penser », Cécile Brune répond que c'est le principe aussi de cette installation : la confrontation entre un projet artistique et la réception par le public. « Frank Smith est un écrivain, donc il a travaillé sur le texte, et avec un graphiste pour la maquette du magazine. »

La question rebondit sur le statut du texte dans l'installation. Une participante souligne que le texte fait partie de l'installation ou de l'exposition et a valeur de médiation, donc que sa présentation mérite attention.



Lettres « Je pense à toi... »

photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Le débat se poursuit sur la relation entre la force du lieu (un grand mur blanc, nu, une magnifique charpente) et l'exposition. A la question posée du lien entre la cimaise blanche et la charpente, Julie Sicault-Maillé précise que la charpente date du dix-huitième siècle mais la cimaise a été construite pour les besoins des expositions, devant les murs existants, parce qu'on est dans un monument classé.

Penser à l'autre : l'écriture d'un texte pluriel

Frank Smith : La raison de ma présence à Chamarande est l'écriture d'un texte. Quand il m'a été proposé de participer à l'exposition, je me suis dit : comment faire, à partir de ce texte, pour habiter un lieu aussi fort que l'Orangerie ? Un texte est une adresse à un lecteur potentiel, mais il peut être aussi considéré sous un angle plastique. Dans l'histoire de la littérature, le texte existe principalement dans un espace de type 'support livre', mais on peut tout à fait quitter la dimension traditionnelle du support livre, pour, par exemple, proposer la lecture d'un texte sous la forme d'une ligne. C'est ce que j'ai fait sur ce mur, si bien qu'on a un texte de type compact, à la limite de la visibilité. Ce qui m'intéressait, c'était que ce texte, sous forme de fragment, existe, potentiellement, dans une revue, sous la forme d'un bloc. Maintenant, je suis en train de travailler un agencement spatial de texte, pour un livre, en partenariat avec les étudiants qui viennent d'entrer à l'École Estienne.

Julie Sicault-Maillé : Là aussi, on est dans un lieu de création plastique. Frank a été intéressé dans ce site par la restitution du texte, telle qu'elle est faite dans cette installation : c'est le mot, le texte en tant que recherche plastique, plus que recherche littéraire qui l'a intéressé.

Parfois je pense, parfois je ne pense pas
26 mai – 30 sept 2013
Installation réalisée dans l'orangerie
avec la collaboration de Soundwalk Collective

D'octobre 2012 à juillet 2013, dans le cadre du programme régional de résidences en Île-de-France, Frank Smith séjourne au Domaine de Chamarande où il initie une recherche portant sur la question : qu'est-ce ça veut dire « penser à quelqu'un » ?

La pensée à quelqu'un est-elle une pensée comme les autres ? Serait-elle « vide » comme le suggère Roland Barthes ? Comment distinguer la pensée à quelqu'un de la pensée à quelque chose ou de la pensée en général ? La pensée à quelqu'un ne nous révèle-t-elle pas non seulement « la structure de notre pensée mais la structure de notre être en général, le sens même, l'essence même de notre vie » (Frédéric Worms) ?

Cette enquête parcourt plusieurs champs d'investigation :

- une fouille au cœur des Archives départementales de l'Essonne dans un fonds de 10.000 cartes postales ;
- l'envoi et la réception de cartes postales portant la mention « Je pense à toi », en hommage à l'artiste japonais On Kawara ;
- un appel à la production de documents inédits auprès d'artistes, écrivains et théoriciens permettant de rendre compte des états polymorphes de la « pensée à l'autre » ;
- la production d'une pièce sonore, en collaboration avec le collectif Soundwalk Collective, composée à partir des environnements sonores actifs dans le Domaine de Chamarande ;
- la réalisation d'un « film des visages & des pensées », élaboré à partir d'un recueil d'« empreintes vidéo » où les visiteurs du Domaine sont invités à penser à quelqu'un en temps réel

Les fruits de cette recherche (images, sons & textes) seront présentés à l'orangerie, espace conçu tel un Musée des pensées. Ils font également l'objet d'une publication sous la forme d'une revue papier éphémère *Le journal des pensées, l'autre*, à paraître au printemps 2013 puis disponible sur internet. Un texte inédit, *Qui [m']accompagne*, sera édité en collaboration avec l'école Estienne.

Site dédié de la résidence : www.jepenseatoi.net

Frank Smith est né en 1968. Il vit et travaille à Paris. Écrivain et auteur d'images et de sons, il a co-dirigé, de 2002 à 2011, L'Atelier de création radiophonique de France Culture. Il est également éditeur, directeur fondateur de la collection « ZagZig » aux éditions Dis Voir, et collabore au journal L'Impossible ainsi qu'à la plate-forme nonfiction.fr. Ses derniers ouvrages sont : États de faits (éditions de l'Attente, mars 2013) et Gaza, d'ici-là (Al Dante, avril 2013). www.franksmith.fr

Soundwalk est un collectif musical basé à New York. Fondé par Stephan Crasneanski au début des années 2000, Soundwalk produit des audio-guides de villes racontés par des personnalités notoires telles Philippe Starck ou Paul Auster, afin de faire découvrir ses constituantes d'une nouvelle manière. Par le prisme des trames narratives, le promeneur déambule dans les recoins méconnus de villes comme New York, Paris ou Hong Kong. En 2008, le collectif produit, en collaboration avec Louis Vuitton, des audio-guides pour les jeux olympiques de Pékin. En juillet 2006, la chaîne Paris Première présente une série de cinq films basés sur les promenades sonores de Paris. Soundwalk produit également de l'art sonore, et réalise des collectes de bruits captés au quatre coins du monde.

<http://chamarande.essonne.fr/frank-smith-milieux-2013/>

Frank Smith : La recherche plastique peut être visuelle, comme c'est le cas dans la revue et sur le mur... Mais le texte existe : c'est plus de trois cents fragments qui commencent tous plus ou moins par la formule de type énoncé : « je pense à toi », puisque je travaille sur cette question. À partir de cette question, on a composé avec un collectif d'artistes sonores de New York, une installation sonore sur douze pistes, douze enceintes donc, qui diffusent en boucle, à partir de différentes voix en français et en anglais. On a aussi installé un point musical au fond de la salle. Le texte existe ainsi sous différentes propositions : visuelles, sonores, plastiques, un livre à venir, un site internet. C'est une recherche sur la pensée : la pensée est par définition diffuse, volatile, en mouvement, inatteignable, inaccessible... Quand est venue l'idée d'habiter un espace entouré de quatre murs, j'étais un petit peu embêté, parce que la pensée, on ne peut pas la capter, elle est volatile, aérienne : que veut dire penser à quelqu'un ? Est-ce que j'ai conscience de ma pensée quand je pense ? Est-ce que c'est un sentiment intérieur ? Est-ce que c'est une action inconsciente ? Est-ce que le fait d'être est également le fait de penser ? Ce sont des questions qui sont traversées par le texte. Je pense à quelqu'un, je pense à toi, je pense à un autre... Il était évident pour moi de travailler collectivement : j'ai lancé un appel à des artistes pour qu'ils se frottent à cette question de la pensée à autrui. Donc, dans l'exposition, il y a mes propres propositions, mais il y a également, suite à cet appel, des retours, sous forme d'affiches, de lettres, de cartes postales, de vidéos, de photographies... C'est un travail collectif et portatif puisque cette installation est amenée à être repensée sous d'autres angles, d'autres formats, ailleurs. Il y a des hommages à différents grands artistes dans les cartes postales, tel On Kawara. C'est un artiste qui toute sa vie a envoyé des télégrammes « I'm still alive ». J'ai adressé à un seul destinataire trente cartes postales au mois d'avril dernier, en notant la date qui change à chaque fois et l'heure.



L'Orangerie, «un temple de la pensée à autrui»

Cet arbre est un hommage à Yoko Ono, qui a institué toute une série d'arbres de vœux. On va planter celui-ci dans le domaine très vite... La consigne était de proposer aux visiteurs de noter le prénom d'une personne à laquelle ils pensaient au moment où ils entraient dans l'Orangerie. C'est assez touchant de regarder le résultat de ces cartes de vœux.

Vous avez aussi des vidéos de différents artistes. Moi, j'ai réalisé une vidéo où j'ai filmé des personnes auxquelles je demandais de penser à quelqu'un. Le résultat c'est vraiment le temps de la pensée, c'est-à-dire que le montage commence et finit, au moment où commence et finit la pensée à quelqu'un.

Enfin, il y a eu la publication de cette revue, qui est quelque chose qu'on peut emmener : ce sont deux numéros, un numéro de quatre pages, l'autre, de deux pages. Je voulais que ce soit vide en fait : la pensée pour moi est quelque chose qui est aussi plein de vide. Je voulais que ce soit un espace un peu fermé, de recueillement, très léger, très fragile, en opposition à toutes les ressources que propose le domaine, qui est toujours en pleine lumière par définition. On est comme dans un temple de la pensée à autrui.

Rosa Olmos : Est-ce que dans votre idée l'installation est évolutive, notamment la partie de l'arbre avec les vœux des gens ?

Frank Smith : Oui, il s'agit de faire en sorte que le visiteur participe, laisse une trace.

Hélène Hatzfeld : Et quel est le devenir ?

Frank Smith : Le devenir pour cet arbre, c'est qu'on va le planter, avec les feuilles.

Isabelle Brianso : Au-delà de la mise en scène, au-delà du dénominateur commun, je suis impressionnée par la partie interculturelle. Quand j'entre dans cet espace, je retrouve un certain nombre d'éléments qui font référence à un contexte d'interculturalité. Il y a cette vidéo avec cette diversité de visages, de lieux, d'espaces, qui fait qu'on ne sait pas trop finalement où on est. L'arbre, en tant que tel, renvoie, selon moi, à ces arbres-esprits que vous citez, dans la culture asiatique. Pour moi, il fait sens avec l'article de presse, avec les esprits, la pensée, qu'elle soit positive ou négative.



L'arbre de vœux photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Frank Smith : L'arbre renvoie au domaine.

Isabelle Brianso : Au domaine, au paysage... Finalement, cet arbre est une petite passerelle avec le paysage, surtout s'il a vocation à être replanté, à être donné à ce paysage qui est de nature immatérielle par rapport aux éléments naturels. D'autre part, dans cette question de l'image, de la carte postale, il y a aussi en filigrane le voyage. Au fond, pour moi, au-delà des mots, il fait sens dans notre problématique collective, qui s'interroge sur le patrimoine interculturel, comme ce qui travaille avec la différence. Les mots, à mon sens, sont le dialogue, une partie de la transmission du voyage. Il y a finalement un fond dans l'espace, qu'on retrouve bien dans la photo et la partie audiovisuelle, qui ne donne pas de repères.

Frank Smith : Oui, chacun tisse ce réseau en fonction des différentes propositions, compose un milieu aussi, puisque c'est le titre de l'exposition générale, globale du domaine. On pense toujours par le milieu, c'est-à-dire qu'on est toujours en train de penser ; dès qu'on naît, on a été pensé. Le philosophe Frédéric Worms dit que, avant la naissance, les parents ont pensé à l'enfant ; on est des objets qui ont été pensés avant même d'exister. L'histoire commence avant la naissance : c'est l'histoire de la pensée dans laquelle on a été baigné. Il y a aussi deux situations extrêmes de la pensée à autrui : lorsqu'on est amoureux, la présence de l'autre à son maximum et quand on est en deuil, l'absence totale.

Un processus de création entre enquête et art

Xavier de la Selle : Pouvez-vous revenir sur le processus qui conduit à ce projet dans sa globalité, de la commande, la résidence, l'exposition actuelle, le livre à venir ? Est-ce que tout avait été prévu d'avance, totalement cadré... ?

Frank Smith : Il y a eu différentes étapes. Je suis résident ici depuis le mois d'octobre de l'année dernière, je travaille beaucoup avec des archives de type politique, mais là je voulais attaquer, si j'ose dire, des archives de type intime, travailler sur l'archivage de l'intime. Chamarrande est le lieu de dépôt des archives départementales, avec la particularité de contenir une collection de 10 000 cartes postales. Sur la pensée à l'autre, la carte postale est le document le plus évident : « je pense à toi », « gros bisous », « on a eu beaucoup de soleil », « à la semaine prochaine ». Je renouais avec la tradition de la carte, j'en ai beaucoup envoyé, j'en ai beaucoup reçu, et c'était le lien avec le domaine. J'ai fouillé énormément de cartes : on tombe sur des correspondances amoureuses, beaucoup de soldats mobilisés pendant la guerre à qui les parents envoyaient des cartes. Elles ont été collectionnées ici pour leur intérêt iconographique. En tant qu'archives, elles sont classées de A à Z, par le nom de commune, dans le but de repérer comment le département existait sous forme de photographies et de cartes. Moi je me suis intéressé au texte. C'était le point de départ, qui a été suivi de nombreuses étapes puisque quand je suis arrivé ici, il n'a pas été question tout de suite que je sois invité dans l'exposition. À un moment donné, quand est venue l'idée de participer à l'exposition, je voulais une cabane dans le domaine, qui aurait été recouverte de miroirs, pour qu'avec cet effet réfléchissant, il soit une sorte de petit temple de recueillement, comme les temples bouddhistes ou autres. Donc le projet a évolué, tout bouge tout le temps, et à un moment donné il faut prendre des décisions.

Xavier de la Selle : C'est pour cela qu'il est important de comprendre tout le processus de création parce que c'est une succession d'étapes, et l'exposition n'est pas l'aboutissement...



« La pensée est, par essence, diffuse »
photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

Frank Smith : ... parce que c'est cohérent avec le projet : la pensée est quelque chose toujours en mouvement. Fixer une pensée à un moment donné, c'est impossible. C'est comme le temps, savoir ce qu'est le temps est impossible ; le présent n'a pas d'étendue, le temps passé n'existe plus, le temps futur n'existe pas encore, et pourtant on est des êtres qui sont incarnés dans une matérialité temporelle aussi. La pensée est quelque chose de vivant et donc de fuyant tout le temps.

Sylvie Grange : Le caractère partiellement illisible de votre intervention qui faisait l'objet du débat juste avant que vous arriviez est donc quasi volontaire.

Frank Smith : Il y a un site internet qui raconte tout cela⁹. Le texte existe d'une manière très lisible, je pense que là, même si c'est écrit à la main, les extraits des textes sont très lisibles, et puis comme je vous disais, il y aura un livre. Tout est le résultat d'une enquête. Je procède à des enquêtes sur le langage, sur ce que veut dire, parler, penser, dire, écrire. Là c'est une investigation sur la pensée, à autrui.

Un participant : Mais est-ce que c'est de l'art ?

Frank Smith : Ou du cochon, je m'en fiche.

9

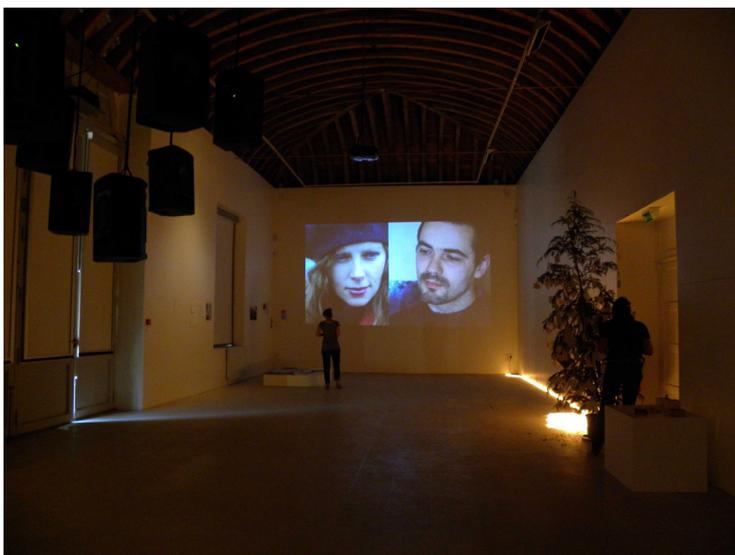
<http://www.franksmith.fr/>
<http://www.jepenseatoi.net/>

Sylvie Grange : Mais ça nous est présenté comme de l'art...

Frank Smith : Des artistes ont fait des propositions artistiques mais il me semble que le texte littéraire, les photographies sont repérées dans le champ de l'art, l'installation sonore est faite par des artistes du son, les photographies...

Sylvie Grange : Et en même temps, vous dites que vous faites une enquête...

Frank Smith : Oui, mais pour moi l'art est une investigation du monde, sur ce qui arrive au monde, ce qui arrive à l'homme, ce qui est fait à l'homme, dans un rapport au langage.



L'Orangerie : un lieu travesti ?

Création et enjeux de communication

Jean-François Leclerc : Du fait que vous êtes exposé ici, vous vous adressez à des visiteurs qui ne sont pas nécessairement des amateurs de l'art contemporain, qui ne connaissent pas nécessairement les codes. De ce point de vue, « je pense à toi » est facile à comprendre.

Cécile Brune : Frank n'emploie pas forcément les codes de l'art contemporain.

Jean-François Leclerc : Non, c'est vrai, mais je veux dire qu'il y a une grande complexité dans ce que vous dites, en profondeur. Quand on entre ici, si on retire « je pense à toi », on voit des gens qui sont en train de penser, on reste à un niveau « superficiel ». C'est une situation qu'on peut trouver dans d'autres installations, et c'est souvent le problème, de rester au niveau de la communication. Moi je travaille dans un musée d'histoire. On doit communiquer, c'est fondamental, mais c'est difficile, car on perd du sens quand on communique. C'est toujours la question : est-ce que ce qui est communiqué est vraiment ce qui devrait l'être ? Qu'est-ce qui réussit à être communiqué ? Le cinéma, par exemple, est un art qui sait, avec un code très spécifique, comment communiquer des émotions. Alors, où en est-on, en termes de communication, quand on fait un travail comme celui-ci ?

Frank Smith : Pour moi, communiquer ce n'est pas faire de l'art ; la création c'est de l'anti-communication, par définition. J'en sais quelque chose, parce que je fais de la radio par ailleurs, et la radio-crédation est antinomique. La communication, c'est ce qui tue la communication, je dirais. Vouloir communiquer, vouloir faire passer des mots d'ordre, c'est tout ce contre quoi je me bats.

Les énoncés étouffés, les préjugés, les paroles toute faites, tout le monde a une opinion sur tout, tout le monde pense quelque chose de tout. Si je parle de la Syrie, vous avez une opinion, si je vous parle de la crise, vous en avez une autre, et tout le monde s'octroie la possibilité de parler, de sur-parler, de commenter sur des commentaires, de surenchérir, de surinvestir des discours. Tout cela m'effraie énormément, je pense qu'il faut revenir à des choses assez simples, se laisser aller, penser à ce qu'on dit, être plus précis dans ce qu'on dit, quand on peut le dire. Tout ce que je dis là, je le dirai autrement dans un quart d'heure, donc il n'y a pas de communication si vous voulez. En plus, là, il me semblait intéressant d'être dans un univers un peu flottant, assez vide quand même, même très vide. Et il n'y a pas de message, il n'y a pas à inculquer quoi que ce soit, de mots d'ordre.

Jean-François Leclerc : Vous voulez mettre les gens dans un état de contemplation ?

Julie Sicault-Maillé : Je pense qu'il y a plusieurs degrés de réception par les visiteurs, c'est normal. C'est un dispositif qui fonctionne très bien : je suis très surprise par le temps pendant lequel les visiteurs restent dans l'Orangerie ; c'est assez significatif. Ils ne font pas qu'entrer et sortir, la plupart restent longtemps. Je pense que la première approche est très émotionnelle. L'arbre compte aussi, avec cette écriture qu'on peut déposer, qui reste beaucoup dans l'émotion. Certains prennent la revue, on sent qu'il y a vraiment un temps qui est passé. Certes, beaucoup de gens restent dans cette première approche très émotionnelle, mais c'est une approche qu'ils vont développer, voire, pour certains, aller plus loin.

La sédimentation d'un patrimoine

Elise Macaire : J'ai une question par rapport au bâtiment. Au fond le dispositif architectural qui a été mis en place ici, l'a été au nom du respect. Au nom du respect dû à ce bâtiment du dix-huitième siècle, on a fait une boîte nue et silencieuse, qui d'une certaine manière rend le bâtiment muet.

Julie Sicault-Maillé : Je suis complètement d'accord, sauf qu'on ne pourrait pas du tout l'exploiter si on n'avait pas pris ce parti. Le mur

en lui-même, franchement, n'a pas d'intérêt historique. Il a été refait en 2002. Ce débat-là est beaucoup plus intéressant sur le jeu de l'oie.

Sylvie Grange : La sédimentation peut être intéressante !

Hélène Hatzfeld : C'est une vraie question de patrimoine

Sylvie Grange : Pour provoquer, et non y souscrire, on la casse cette Orangerie et on pose la charpente comme un objet dans un grand hall du château !

Julie Sicault-Maillé : Cette sédimentation certes, est très intéressante, mais il y a des sédiments qui n'ont aucun intérêt. Par exemple dans le pavillon du Belvédère, situé tout au bout du domaine et lui aussi du dix-huitième siècle, il y a des graffitis. Ces graffitis sont très intéressants parce que le domaine a été occupé pendant la deuxième guerre mondiale par les Allemands, puis par la Résistance, puis par les Américains. Les graffitis sont notamment ceux de soldats américains. Quand la restauration a été prévue, les scientifiques se sont posés beaucoup de questions sur ces graffitis-là. On a choisi de les garder, bien évidemment. Mais je pense qu'on ne peut pas tout garder non plus. Évidemment on choisit des sédiments, parce qu'on construit l'histoire, et le patrimoine finalement est à l'image de notre construction d'histoire.

Sylvie Grange : Dans le GIS, nous réfléchissons comment la hiérarchie se construit, entre les graffitis qu'on garde là-bas parce que c'est la deuxième guerre mondiale et ce qu'on ne garderait pas ici parce que ça n'aurait pas d'intérêt, ce qui reste à prouver.

Julie Sicault-Maillé : Par rapport à l'histoire du domaine : dans les années 1960, Auguste Mione a fait construire les bâtiments à côté de l'Orangerie. Ici, il avait transformé tout ce bâtiment en maison, donc il y avait un étage, et cette pièce était cloisonnée, divisée en plusieurs salles. Tout a été détruit dans les années quatre-vingt, c'était un peu du vandalisme... Après on a fait des bureaux ici, et encore après, on a souhaité retrouver des murs en bon état, et enfin, au niveau des choix de l'ACMH¹⁰, la décision a été prise de protéger ce lieu (l'extérieur, la charpente) mais de ne pas laisser lisible le parement intérieur qui n'a aucun intérêt...

Sylvie Grange : Au château de Rivoli, en Italie, le choix a été différent. Le parti pris a été de dire : on prend le château dans toute son épaisseur historique, y compris les parties saccagées, on s'assure que le public peut circuler en sécurité mais on laisse les traces, et on juxtapose de l'art contemporain à côté.

Julie Sicault-Maillé : C'est vrai que pendant plusieurs années, quand on faisait des expos dans l'Orangerie, on se confrontait à ça, et on n'accrochait rien. A un moment donné, on s'est posé la question : quel est l'intérêt de garder ces murs qui nous empêchent d'accrocher dessus ? Ils n'ont aucune valeur...

Elise Macaire : Je voudrais parler de la lumière. L'art contemporain qui est présenté ici est en contradiction avec le dispositif de scénographie, avec l'absence de lumière naturelle dans cette pièce : l'arbre dépérit à cause du manque de lumière. Or on est dans une orangerie !

Un participant : On a complètement travesti la nature du lieu, un lieu qui ne vit qu'avec la lumière naturelle et qui est devenu aveugle !

¹⁰ Architecte en chef des monuments historiques, en charge des travaux sur un bâtiment protégé au titre des monuments historiques.

DEUXIÈME PARTIE : QUESTION SUR DES PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION

À La Fabrique

Accueil par Stéphane Pellet

Stéphane Pellet, directeur général adjoint en charge de la Citoyenneté et de la Qualité de Vie au Conseil général de l'Essonne accueille les participants au séminaire. Il présente l'action du président du Conseil général, Jérôme Guedj, l'un des plus jeunes présidents de Conseils Généraux de France et parlementaire¹¹. Il insiste sur son intérêt pour les publics prioritaires et la solidarité, qui se traduit par les politiques menées depuis deux ans et demi, et par la publication du livre *Plaidoyer pour les vieux*. Stéphane Pellet s'occupe de domaines aussi variés que l'éducation au collège, le développement durable, le logement...

« Dans l'ensemble de ce secteur, une refonte de l'action publique départementale a été engagée, qui explique la nouvelle politique culturelle départementale. Le département se trouve devant l'équation suivante : un territoire, parfaitement identifié, un petit tiers urbain et tout le reste bien rural, bien patrimonial. Dans ce tiers, un énorme potentiel de recherche : la moitié de la recherche de l'Île de France se situe en Essonne, fondamentale ou appliquée, bien desservie par des transports. Autres potentiels : une population de 1,3 million d'habitants, un assez gros budget d'un milliard et demi d'euros pour le département. Pourtant, celui-ci connaît des difficultés dues à la crise financière, mais aussi à de nouvelles répartitions de compétences entre l'État et les collectivités. »

Après ce constat, Stéphane Pellet pose la question de la marge de manœuvre du Conseil général : « À partir de là, comment un exécutif départemental souhaitait s'orienter vers de nouveaux services offerts à la population et en particulier les publics prioritaires, peut-il obtenir un effet multiplicateur ? Le Conseil général, malgré le manque de moyens, malgré la compétition entre les collectivités, malgré la montée du Grand Paris, n'a pas choisi de mettre fin aux politiques publiques non obligatoires telles que la culture. Il n'a pas non plus choisi de poursuivre un axe très fort des années précédentes, les politiques de territoire et d'aménagement de territoire. Le Conseil général a proposé une autre voie, consistant à adapter nos politiques et à leur donner un effet multiplicateur envers ces publics. »

Stéphane Pellet présente les moyens par lesquels cette voie a été mise en œuvre. « Deux réformes ont été opérées. La première porte sur les contrats de territoire, - particuliers dans un département qui ne comporte pas de très grandes inter-communautés, pas de grandes villes. On a proposé un nouveau contrat qui réforme complètement l'approche de l'aide du département aux communes, et singulièrement à travers l'outil d'investissement. Donc on a préservé les moyens, mais par contre, on a fixé des conditions préalables à la signature de tout contrat de territoire: la désignation dans les exécutifs d'un référent égalité



À La Fabrique

photo : <http://chamarande.essonne.fr/>

femme-homme, la désignation d'un référent développement durable et la signature de ce qu'on a appelé « l'appel des Cent » qui mobilise les communes dans la lutte contre les discriminations. Cette décision partait du présupposé qu'en mettant des conditions préalables, on allait obtenir des résultats sur les autres politiques publiques, qu'il y aurait un effet sur toute une série d'autres thématiques. L'association de ces outils fait de nos contrats de territoire un premier grand levier de convergence des collectivités sur les objectifs du Conseil Général.

Deuxièmement, toutes les politiques sectorielles ont été reformées avec la même idée : faire en sorte que les porteurs de projet - universités, entreprises, associations, etc - soient associés à des thématiques qui pour nous sont prioritaires. La thématique emploi par exemple, et notamment emploi des jeunes, comporte un volet emploi, un volet développement durable et un volet éducatif très fort. »

¹¹ Membre du Parti socialiste, il est député de la sixième circonscription de l'Essonne, président du conseil général de l'Essonne, conseiller général du canton de Massy-Est

Stéphane Pellet poursuit en indiquant que la même logique – « pousser nos partenaires à converger avec nos objectifs »- est appliquée aux politiques culturelles. « Les points de convergence sur l'action et sur les valeurs sont une condition pour subventionner des politiques culturelles. Dans notre délibération, nous affirmons trois grandes priorités départementales, l'éducation artistique et culturelle, la culture solidaire, c'est-à-dire tout le développement des publics prioritaires, et enfin l'innovation et la recherche.

Donc trois axes, et quatre grandes enveloppes de financement : une consacrée aux opérateurs structurants, une aux équipes artistiques, une aux projets de territoire, qu'ils soient portés par une collectivité ou par un opérateur public et enfin, une enveloppe consacrée aux fonds de soutien à l'initiative locale. À partir de là, nos équipes doivent changer leur façon de travailler, parce qu'elles sont là pour accompagner l'émergence des projets de territoire. Elles ont des enveloppes, leurs capacités d'expertise, mais une bien plus grande ouverture qu'un type de projet. C'est un risque qui est pris, mais clairement c'est la marque du président du Conseil Général actuel, de faire émerger les projets de territoire. Son idée est que les citoyens et les conseils de citoyens sont aussi porteurs d'idées, qu'il faut absolument les aider à se développer et qu'on n'est pas que dans un fonctionnement institutionnel. L'idée c'est d'écouter ce qui se fait.

Ce système des enveloppes, qui nous permet une stabilisation financière sur trois ans, nous laisse une liberté d'accompagnement des projets, de la valorisation de l'expertise. Pourtant il y a des risques : on peut dire que c'est la porte ouverte pour n'importe quoi. Comment juge-t-on de l'intérêt d'un projet, c'est une question légitime. Cette nouvelle politique culturelle nous a permis de revoir notre façon de travailler : en deux ans et demi, on a réformé une trentaine de politiques publiques, et, avec cette même logique, l'effet multiplicateur a joué, on a fait émerger de nouveaux projets. »

Julie Corteville, directrice du Musée français de la photographie (Essonne) exprime son intérêt pour cette approche des territoires et son impact sur le volet culturel, comme on peut le voir à Chamarande. Stéphane Pellet précise qu'ainsi les enveloppes et les moyens réservés à la politique culturelle ont été stabilisés, voire développés. Le site de Chamarande, le Musée de la photographie en ont bénéficié, malgré les critiques d'élus qui auraient préféré une autre répartition du budget, puisque la culture n'est pas une compétence obligatoire des conseils généraux. Le budget alloué à la politique culturelle s'élève à une quinzaine de millions d'euros.

Xavier de La Selle remercie le Conseil général de son accueil sur le site de Chamarande et particulièrement Stéphane Pellet. « Je profite de cette occasion pour vous exprimer nos remerciements d'avoir pris sur votre temps pour nous donner cet éclairage qui vient compléter les propos de Laurent Bourdereau et ceux de nos accompagnateurs. » Il souligne la convergence qui existe entre les principes de la politique du Conseil Général de l'Essonne, à propos de la manière de changer les attitudes de travail, et en particulier de compter sur les initiatives citoyennes, et les intuitions qui sont à la base du Groupement d'Intérêt Scientifique (GIS) « Institutions patrimoniales et pratiques interculturelles ». « Ces intuitions viennent de son histoire, celle de séminaires de réflexion, associant à la fois des institutions patrimoniales à l'échelle nationale, des laboratoires de recherche et des associations qui œuvrent dans le domaine patrimonial, qui ont abouti il y a deux ans, à la constitution plus formelle de ce GIS : il s'agit bien de déplacer le regard et de reconsidérer les politiques patrimoniales, la manière dont on fait patrimoine, ou ce qui fait patrimoine, en rapprochant les points de vue, à la fois des chercheurs universitaires, des militants associatifs ou des associations elles-mêmes qui travaillent dans ces directions, et des institutions patrimoniales, aussi bien les musées, les centres d'archives et bibliothèques, que les institutions de l'État ou des collectivités locales qui travaillent dans ce domaine. » Xavier de la Selle précise ensuite le double enjeu du GIS : à la fois prendre en compte la complexité de la société contemporaine dans les projets patrimoniaux, tant au niveau de la constitution des collections, que de la manière dont on envisage les politiques des publics, et faire travailler ensemble des cultures professionnelles, celles des associatifs, des institutionnels et des chercheurs, ce qu'on appelle « l'interculturalité ». Il poursuit en indiquant l'importance de l'expérimentation dans le mode de fonctionnement du GIS : « Il repose, en grande partie, sur l'expérimentation, sur le débat, sur la confrontation des expériences et sur la discussion, tout en s'appuyant sur des expériences concrètes. » Xavier de la Selle remercie Julie Corteville d'avoir proposé de réunir le GIS sur le site de Chamarande ainsi que Laurent Bourdereau et son équipe pour leur accueil « qui, au-delà de sa convivialité et sa chaleur, traduit aussi un réel investissement, dont témoignent tous les échanges professionnels. Ces échanges et la possibilité de croiser les regards sont une garantie de la productivité et de l'efficacité de notre réflexion. Je crois que ceux d'entre nous qui sont là depuis hier, ou depuis ce matin, ressentent, bien que cela ne soit pas encore terminé, à quel point nous allons pouvoir tirer des fruits très importants de cette rencontre. » Enfin, il remercie également le personnel du centre Mione, pour l'hébergement, « dont la qualité n'est pas le moindre agrément de ce site. » Stéphane Pellet souhaite aux participants un bon séminaire.

Hélène Hatzfeld excuse l'absence, pour des raisons médicales, de Joëlle Le Marec et regrette qu'elle ne puisse participer, comme prévu, à l'animation du séminaire. Elle transmet sa déception de ne pouvoir participer à cette réflexion et lui adresse en retour ses souhaits de prompt rétablissement.

Mettre en relation la visite dans le parc, la réflexion sur le patrimoine historique et l'art contemporain, ainsi que le travail de la végétation et de l'écosystème

Xavier de la Selle introduit la deuxième partie du séminaire : « Cette année, le bureau du GIS Ipapic a lancé un appel à propositions de sujets pour cet après-midi. En réponse, plusieurs membres du conseil scientifique ont évoqué des thèmes qui feront l'objet des interventions qui suivent. »

Hélène Hatzfeld précise que le séminaire ne concerne pas que la séance en salle de l'après-midi mais l'ensemble des visites et des échanges qu'elles occasionnent. Elle remercie en particulier Dominique Serena-Allier et les autres membres du GIS d'avoir pris le temps de participer à l'intégralité du séminaire. Elle souhaite qu'ainsi soient mis en relation la visite dans le parc, la réflexion sur le patrimoine historique et l'art contemporain, ainsi que le travail de la végétation, de la nature, de l'écosystème, etc. « L'ensemble de notre réflexion de ces deux jours et demi, est placé sous le signe de « territoire et dynamique interculturelle ». Autour de cette mise en relation, nous avons dégagé trois éléments qui peuvent nous servir d'axes de réflexion : les différentes perceptions de ce territoire et des dynamiques interculturelles, les différentes échelles, parmi lesquelles figurent le national et le local, etc., et les modes de reconnaissance (ou non) de ce qui se passe dans ces territoires, en particulier, dans les processus de patrimonialisation. Le séminaire de cet après-midi est donc un temps majeur de réflexion, de mise en perspective des réflexions suscitées par les visites-débats dans le parc, dans les archives, dans le château, à l'Orangerie, dans les expositions... et des questions et expériences qui vont être évoquées dans les interventions suivantes.

Xavier de la Selle donne la parole à Ramzi Tadros, qui engage la réflexion sur la question de l'articulation du national et du local, à propos de l'action des associations sur leurs territoires.

La maquette d'un « village kabyle » disparu : objet de patrimoine ? Ramzi Tadros (Approches, Cultures et Territoires) :

« Ma question est venue d'un objet -une maquette-, dont je me suis demandé si c'était un objet à mettre dans le processus de patrimonialisation. Je vais juste poser le problème et donner quelques réflexions en trois points : comment cette question est-elle venue? De quoi s'agit-il exactement, quel l'intérêt de cet objet-là ? Enfin je proposerai des questionnements pour voir ceux que le GIS peut s'approprier, à partir des échanges qu'on va avoir.

C'est une expérience concrète, on pourrait donner plusieurs exemples. Lors de quelques échanges avec la responsable de la programmation culturelle du Musée d'Histoire de Marseille, j'ai évoqué l'existence d'une maquette. La maquette, qui mesure à peu près deux mètres sur un mètre, représente une partie d'un bidonville, d'un habitat particulier qui existait à l'Estaque. Ce quartier est situé, quand vous arrivez à Marseille, à votre droite, tout au nord. A l'intérieur, il y avait ce qu'on appelait, du nom des rues, Chieuse-Pasteur, un village auto-construit par des migrants notamment, algériens et pour la plupart kabyles. Ce bidonville a été détruit, et les gens ont été relogés sur place. Depuis 2008, dans le cadre d'un travail qu'on avait mené collectivement avec les acteurs locaux dans ce quartier, est apparue cette maquette. Lors d'une journée de réflexion sur le patrimoine, l'histoire et l'immigration, j'ai appris que les gens qui avaient la garde de cette maquette, voulaient trouver un endroit pour la protéger. Mais moi, je n'ai pas de mission de mettre cet objet quelque part, ou de faire une action de mobilisation autour d'un objet pour qu'il soit patrimonialisé. Plus tard, comme j'avais évoqué l'existence de cette maquette avec la responsable de la programmation culturelle du Musée d'Histoire de Marseille, elle m'a proposé d'aller la voir, là où elle est actuellement, à l'école primaire de L'Estaque, dans la salle qui fait office de documentation. La visite s'est faite avec une collègue conservatrice, elles ont pris des photos, elles ont été ravies, par cette maquette et l'exposition qui l'accompagnait, autour des années quatre-vingt-dix.

Cette visite a déclenché une réflexion : la maquette pourrait-elle aller au Musée d'histoire de Marseille (qui allait bientôt réouvrir) ? C'est vraiment une trace d'un quartier particulier, qui a une histoire particulière dans la

ville de Marseille. Ce projet, auquel d'autres associations ont été associées, a été validé par la direction du Musée mais refusé au niveau de la ville de Marseille, parce que le projet impliquait de travailler avec des associations. La réflexion que j'ai proposée pour ce séminaire est venue de là. J'ai voulu qu'on réfléchisse ensemble à cette question : comment faire avec un objet comme celui-là qui a une illégitimité à entrer dans un musée ? Comment se faire aider, accompagner, peut-être par un réseau régional ou national, pour que cet objet, ou d'autres soient sauvés ou patrimonialisés ?

Je voudrais maintenant en venir à l'histoire de cette maquette, qui est, pour moi, un objet important, puisque déjà, les collègues du musée l'ont trouvé important. En travaillant en 2008 – 2009, dans le cadre d'un collectif, on avait fait émerger cette maquette : elle reproduit un village auto-construit dans les années cinquante dans l'Estaque, à l'image d'un village kabyle à l'époque. Ce bidonville a été démoli, mais il reste cette trace, les habitants, leurs mémoires ; il y a un film, il y a aussi une étude sociologique, particulièrement intéressante, de Jacques Barou, un collègue d'Alain Battégay, et sans doute il y a beaucoup d'archives de Jacques Barou qui a fait l'étude de l'époque. Enfin, dans les références d'articles qui parlent de migration kabyle à Marseille, j'ai trouvé une référence à un article qui date des années quatre-vingt-dix. Il a été écrit par un architecte très penché sur les questions

urbaines, à propos d'un projet de la Chambre de commerce de Marseille : celle-ci a voulu, dans les années 1916 – 1917, construire un « village kabyle » pour les travailleurs kabyles qui venaient travailler à Marseille, au début du vingtième siècle. D'après l'article, ce projet de la Chambre de commerce, qui existe dans ses archives, repose sur des entretiens avec des administrateurs coloniaux, des orientalistes, des architectes, dans le but de construire un village pour accueillir ces travailleurs kabyles. La première guerre mondiale, et surtout un débat interne, apparemment dans la Chambre de commerce, ont fait que le projet n'a pas été réalisé. Le débat était le suivant : est-ce qu'on va faire un village pour les gens de passage, genre hôtel, ou est-ce qu'on va faire un village véritable, à l'image des villages kabyles, avec espace central, lieu de prière, boucherie spécifique, etc ? Le débat en est resté là, et le projet aussi. Quand on voit que quarante ans après, de manière auto-organisée, les travailleurs kabyles ont construit leur propre village, je me suis dit que, du point de vue des représentations, il y avait une relation à établir entre ces trois moments : qu'est-ce qu'accueillir des travailleurs de l'époque de la première guerre mondiale ? ceux des années cinquante ? et qu'est-ce que cette destruction a signifié ? J'ai pensé qu'il y avait vraiment quelque chose à faire, notamment, parce que les habitants sont toujours là. Ils ont été relogés sur place. Il y a une mémoire très forte, autour de cet espace-là, qui n'a jamais été appelé, d'ailleurs, par les gens eux-mêmes « village kabyle », mais on sait qu'à l'Estaque, il y avait beaucoup de Kabyles. Donc voilà le contexte qui m'a amené à poser cette question : comment, avec un Musée d'Histoire, on tente quelque chose ? Je rappelle que la conservatrice qui est venue avec la responsable de la programmation a dit : « cet objet, si on le présente à la patrimonialisation, pour qu'il entre dans la collection du musée, ce ne sera pas possible, il ne rentrera pas, puisqu'il faut qu'il passe par une commission d'acquisition à la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC), et donc le seul moyen de l'introduire, c'est de l'intégrer à un projet plus global, culturel, et que ce soit un des objets du projet. » Tel est le projet qui a été déposé.

A partir de là, j'ai posé cette question : comment, le GIS, avec toute la réflexion qu'on fait sur la patrimonialisation et l'interculturel, pourrait construire une réflexion, proposer des outils pour que, quand on repère quelque chose de ce style-là, on puisse l'aider, l'accompagner à la patrimonialisation, quand ça vaut le coup, bien entendu ? À quel moment ? Qui peut accompagner ? J'ai

repéré trois phases : le moment de repérage de l'objet et des acteurs, la construction du processus qui donne lieu à réflexion, et la légitimation patrimoniale de l'objet. Je pense que Samia Chabani peut nous donner de nombreux exemples de documents et témoignages collectés auprès des associations qui n'ont pas pu trouver un lieu de patrimonialisation, ou seulement de conservation. La question de la légitimité à un moment donné d'un objet comme ça est posée ici par le refus. Pourquoi y a-t-il refus ? Ce qui m'a été transmis, - je ne pense pas que ce sont les mots qui ont été réellement utilisés, c'était l'argument suivant : « bah les associations c'est pas sérieux, voilà ». La question de la légitimité se pose dans l'articulation, à un moment donné, entre processus et procédure. Là il y a eu un processus qui partait : le projet qui avait été proposé consistait à faire un travail au-delà de ce quartier-là, sur la question de la mémoire des habitants du quartier et de la résorption des quartiers qu'on appelait insalubres. Et puis la procédure a bloqué ce processus. Donc comment faire fonctionner ensemble le processus et la procédure ? Cela signifie qu'il ne s'agit pas simplement de repérer, de mettre en œuvre un projet, il s'agit de voir son aboutissement. Est-ce que ça va aller quelque part, dans un coin, ou pas ? »

Un participant : Qui était l'auteur de la maquette ?

Ramzi Tadros : Après qu'on ait repéré, photographié, visité la maquette, j'ai continué la recherche sur Internet. J'ai découvert l'association d'architectes qui a fait la maquette. Cette maquette a été faite dans le cadre d'un projet avec le Musée d'Histoire de Marseille, en 1980. Donc c'est presque un objet appartenant au musée ! Il y a eu aussi une expo photo, notamment d'Yves Jeanmougin, qui a travaillé sur le quartier.

Un participant : S'il y avait un projet global, éventuellement la maquette pourrait intégrer une collection, mais si elle est présentée en tant que telle, elle ne le pourrait pas. Pourquoi ?

Ramzi Tadros : Je pense que pour les conservateurs et les responsables de musées... un quartier populaire, une maquette... quel intérêt cela a-t-il ?

Dominique Serena-Allier : Je vais donner quelques précisions. La définition de collection inaliénable pour les musées de France, implique, entre autres, le passage des acquisitions, assorti d'un argumentaire, devant une commission. Le dossier d'argumentaire d'abord explicite l'objet et la manière dont il peut s'intégrer dans le projet scientifique et culturel du musée, et quel est son intérêt. L'objectif initial du Ministère de la Culture, avec ces commissions, était effectivement d'avoir des décisions collégiales autour de ce qui fait patrimoine. Donc, on a souvent besoin de regards croisés. La question aussi, et je comprends tout à fait nos collègues du musée de Marseille, c'est la constitution de ces commissions, et les différences extrêmes qui peuvent exister d'une région à l'autre, en fonction des personnalités qui la composent. Sans dévoiler quelque chose qui est connu partout, - et je le dirai d'autant plus que je suis moi-même une des personnalités qualifiées désignée au sein de cette commission en DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur – certains membres ont une vision assez lointaine de ce que peut être le travail ethnologique. Donc, pour faire valoir un point de vue ethnologique sur des objets, il faut souvent batailler. Plus globalement, il y a également un problème concernant la place des musées de société au sein du Ministère de la Culture, au sein même de la famille des musées, car les problématiques liées aux musées de société, aux musées d'ethnologie, aux musées d'histoire sont généralement bien éloignées des problématiques beaux-arts ou archéologie qui perpétuent des jugements de goût, des traditions. J'ai pu ainsi entendre des

jugements tels que « c'est du plus parfait mauvais goût bourgeois » à propos d'une acquisition proposée. Cependant, l'avis de la commission n'est que consultatif. Ce qui veut dire, qu'on peut tout à fait avoir un avis négatif de la commission, et inscrire tout de même l'acquisition dans les collections, en indiquant l'existence de cet avis contraire. C'est quand même *in fine*, le chef d'établissement qui décide, sous réserve de l'accord de son institution de tutelle, propriétaire en droit de la collection. En effet, rentrer un objet à l'inventaire des musées de France, c'est faire patrimoine et c'est faire patrimoine inaliénable.

A **Ramzi Tadros** qui affirme qu'il y a eu « autocensure au départ », **Dominique Serena-Allier** répond en l'invitant à distinguer deux niveaux possibles de refus : celui de l'établissement, et celui de la tutelle. C'est ce second niveau qui semble ici concerné.

Un débat s'engage sur l'appartenance de la maquette : à qui appartient-elle ? à l'association d'architectes ? au musée en tant que partie prenante de ce travail ? Dominique Serena-Allier précise les différents statuts des objets : « La maquette n'appartenait pas au musée au titre de collection, mais au titre de ce qu'on appelle objet d'étude, objet pédagogique, etc. Le problème est donc le statut qu'on donne à l'objet. »

Xavier de la Selle donne son point de vue d'archiviste : « Mon regard d'archiviste me fait regarder cette maquette comme un document d'archive, et si le musée ne la veut pas, ce sont les archives municipales qui ont le devoir de la préserver. A condition qu'elles en aient les moyens et la place... »

Samia Chabani : « Je pense que ce qui est important dans cette affaire, c'est qu'elle illustre assez bien comment un musée qui existe depuis assez longtemps, le Musée d'Histoire de la Ville de Marseille, se préoccupe d'abord de représenter toute la ville, dans sa diversité. Il a la volonté de prendre en compte aussi tout ce qui a été fait sur le plan pédagogique, autour des quartiers populaires, d'être un vrai musée de la ville, de représenter aujourd'hui tous les habitants de Marseille. Et en même temps, cette maquette est aujourd'hui dans une école, école qui est portée par un directeur qui fait un travail extraordinaire autour des questions de patrimoine industriel, qui est un acteur incontournable aujourd'hui, enfin pour nous qui fait communauté patrimoniale. C'est une école qui a fait un très beau travail d'exposition qui a été montré dans le cadre des journées européennes du patrimoine et dans celui de Marseille-Provence Capitale européenne de la Culture, et l'un des rares travaux qui a été porté par une classe, en collaboration avec deux artistes, Antonella Fiori et Jean-François Marc, qui ont aussi revisité l'histoire des Tuileries de Marseille¹². Cette maquette a servi de support à tout ce projet pédagogique. Déjà l'association « Face à Face », qui est l'association d'architectes dont Ramzi a fait mention, avait prévu que la maquette reste dans le quartier, qu'elle continue à servir les habitants. La question de la conservation est arrivée au moment où on a senti que la maquette était en danger. Et il fallait trouver un endroit, après qu'elle aurait rempli sa mission, qu'elle puisse éventuellement retrouver une place dans un musée. C'est là que l'enjeu de la légitimité se pose : la maquette a joué son rôle dans le quartier, mais est-ce qu'elle est digne d'être dans un musée ? Et en plus, est-ce qu'elle peut ne pas rester dans les réserves ? C'était aussi cela la question. »

Cette dernière remarque suscite une controverse sur la recevabilité de cette demande. Au point de vue patrimonial qui énonce que tout objet acquis n'est pas nécessairement toujours exposé, même si les attentes des habitants sont légitimes, **Samia Chabani** oppose « la voix de gens qui souhaitent que la maquette soit montrée dans les musées comme une forme de patrimoine qu'on ne voit pas forcément » et souhaite savoir ce que les professionnels du patrimoine font de la légitimité citoyenne. Elle situe cette demande de reconnaissance dans le contexte actuel de Marseille : « C'est intéressant parce qu'aujourd'hui à Marseille, on a l'émergence d'institutions patrimoniales. La question est de savoir comment on associe les habitants et en particulier ceux du nord de Marseille, parce qu'on peut mettre des milliers de maquettes dans les musées, la question sera toujours de savoir comment on arrive à avoir les publics du nord de la ville. » A cette interpellation, deux conservateurs répondent : l'un qu'il faut aussi se demander comment on intègre les institutions à un récit sur la cité ; l'autre affirme que les conservateurs doivent aussi prendre des risques, prendre leurs responsabilités.

Xavier de la Selle propose à **Jean-François Leclerc** de présenter sa contribution, en écho à la question posée : que doivent ou peuvent faire les institutions face aux injonctions citoyennes ?

12 Association Identités, Parcours et mémoires ENFANTS CITOYENS DE DEMAIN 30 avril au 20 mai 2013

Le temps des sirènes. *Quand la tuile devient fil d'Ariane*. Exposition et animations dans le cadre de Marseille-Provence 2013, capitale européenne de la culture Atelier du Large / J1 (Marseille 13)

Avec l'enseignant et directeur de l'école de l'Estaque Gare, Jacques Vialle et les deux artistes impliqués dans ce projet : Antonella Fiori et Jean-François Marc

Faire de la mémoire des habitants de Montréal un objet de collection

Jean-François Leclerc, directeur du Centre d'histoire de Montréal

Jean-François Leclerc réagit d'abord aux propos entendus depuis le début de l'après-midi. Il se dit « toujours fasciné d'entendre parler de la situation française, de voir la complexité de vos structures, le nombre infini de vos acronymes ». Évoquant l'intervention de Stéphane Pellet, il demande : « Est-il possible que la puissance publique, l'État ou les organismes publics, délèguent certaines missions à des organismes à but non lucratif, ou bien donnent des mandats pour que l'argent public soit utilisé à remplir une responsabilité sociale qui vient, par exemple, de travailler avec les handicapés ou d'autres publics ? »

Puis il développe le cas du Centre d'histoire de Montréal. « Au Centre d'Histoire, qui est un musée au sens très large, - c'était un centre d'interprétation au départ-, nous avons la situation contraire de la vôtre. On est vraiment dans une situation de libéralisme culturel, donc on a des possibilités d'initiative très importantes, une grande liberté d'action, des missions très larges ; donc tout est possible. C'est tellement large, qu'à un moment donné, les contraintes sont minimales. Le problème est que s'il y a peu de contraintes, il n'y a pas beaucoup d'attentes, et s'il n'y a pas beaucoup d'attentes, on peut être traité comme un meuble. Si vous êtes considéré comme un meuble, vous ouvrez la porte le matin, vous la fermez le soir, tout le monde est content, vous existez. A Montréal, de nombreux musées se sont créés, de façon cumulative, dans une époque de « culture de création ». Le Centre d'Histoire a été créé en 1983, il y a donc 30 ans. Au début des années 1990, ont été créés le Musée d'Archéologie et d'Histoire ainsi que le Musée canadien des civilisations, qui est un musée de la communauté anglophone qui décide, de plus en plus de devenir un Musée d'Histoire de Montréal. La liberté d'action est si grande qu'il n'y a pas vraiment un sens de développement des musées. On est surtout dans un contexte de compétition, tout en étant tout de même une institution publique. » Jean-François Leclerc ne voit pas dans cette situation un problème, mais c'est plutôt un stimulant, « parce qu'il faut se questionner ». « Depuis 1996, date à laquelle je suis devenu directeur du Centre d'histoire de Montréal, j'ai posé les questions : qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Et au fond, la réponse apportée a été de savoir ce qui nous distingue des autres institutions culturelles : c'est que nous sommes de la ville de Montréal. Nous sommes une institution publique. Ceci veut

dire que notre mission est liée aux consommateurs culturels, puisque, au départ, un centre d'interprétation est un centre de médiatisation d'histoire. Mais comment peut-on jouer un rôle qui aille au-delà de notre localisation dans le vieux Montréal, un quartier historique, où les montréalais vont se promener, mais où ce sont surtout des touristes qui se promènent ? Notre réflexion a consisté à dire : premièrement il faut que nous nous donnions, nous-mêmes, un mandat, puis, il faut dire à la ville de nous donner cette légitimité.

Nous avons procédé de deux manières. Tout d'abord, il s'est agi d'identifier un objet. Comme le centre d'interprétation ne possède pas de collections, au sens d'un musée, il nous appartient de définir les objets de notre collection d'interprétation qui évoquera la vie quotidienne de montréalais et montréalaises. Notre première démarche a donc consisté à dire : oui, on parle de Montréal, notre travail s'inscrit dans ce territoire, mais il parle des personnes. Pour cela, autour de l'an 2000, on est allé chercher l'histoire orale, pour créer un autre objet de collection : la mémoire. C'est plutôt un défi parce qu'en anthropologie, en ethnologie, en sociologie, il existe un travail commun sur la mémoire depuis des décennies, mais en histoire, en histoire orale, c'est vu comme un complément, mais pas comme quelque chose de fondamental. C'est ainsi que nous sommes arrivés à notre première exposition, sur les femmes domestiques : le seul patrimoine qui appartient à ces femmes, ce n'est pas le seau ou le balai, mais les témoignages, ce qu'elles ont vécu, leurs histoires. C'est donc ainsi qu'on a commencé à explorer ce domaine-là. Ensuite, on a fait une exposition intitulée « Quartiers disparus », où on est allé chercher une soixantaine de témoignages de gens qui avait été expropriés, dans des quartiers qui ont été ravagés dans les années quarante, cinquante et soixante, pour laisser place à des infrastructures modernes. En faisant ce travail-là, on s'est rendu compte que certaines histoires sont délaissées par les historiens. Notre objectif est bien sûr de connaître l'histoire, mais aussi de joindre les publics. On s'est rendu compte que la mémoire qu'on collectait, apportait vraiment une connaissance très fine, qui ne se trouve pas dans les archives. On avait par exemple un quartier qui s'appelait le « Red Light ». Certains témoins racontaient que cette fameuse lampe rouge existait, -là on ne sait pas si on est dans le mythe ou la réalité-, et d'autres disaient : 'non, les prostituées pour signaler leurs présence, prenaient leur brosse à cheveux et frappaient les volets, donc ça faisait un bruit, et c'est comme ça que les femmes disaient qu'elles étaient disponibles'. Ce sont de petites informations, mais elles permettent d'incarner des phénomènes internationaux de façon très locale. On s'est ainsi mis à construire une collection particulière : alors qu'une collection faite à partir d'archives est infinie, nous nous sommes dit qu'un centre d'interprétation, qui a des moyens finis, fait un autre type de collecte : sur la base de l'histoire orale, on collecte des phénomènes dans le cadre de projets de médiatisation. Mais comme il s'agit de collectionner soixante interviews, il faut le faire d'une façon professionnelle, il faut réfléchir à la démarche au préalable. Donc, on a créé une politique de collection, pour le Centre d'Histoire : on a intégré notre collection nouvelle et la collection de témoignages. Ainsi, on se distingue clairement de ce que font les autres musées, qui sont ancrés sur des collections matérielles. Se pose ensuite toute la question de la conservation. On revient ainsi à la tradition qui lie le musée à la transmission de connaissance, et donc on crée un objet de collection, par rapport à un territoire. A la question : qu'est-ce qui nous caractérise par rapport aux autres musées ? nous avons ainsi apporté une nouvelle réponse. On a créé une expertise dans la médiatisation de la mémoire, dans la création d'une collection, qui n'existe pas ailleurs.

Nous avons donc décidé d'offrir cette expertise à d'autres : on propose à des institutions un kit, on collecte des témoignages, on les médiatise par des sites internet, des expositions ou autrement. Ainsi, on peut nous appeler et nous nous déplaçons, en fonction des demandes, sur le territoire de la cité.

Ainsi le Centre d'Histoire est engagé dans la mission de travailler en collaboration avec des organismes très différents. Au fond, nous rejoignons un peu la tradition écomuséale, alors que les écomusées sont en train de disparaître, étant donné que nous cherchons vraiment à nous rapprocher de notre public, des citoyens. Il s'agit de respecter cette mission, et en même temps de se servir de ce contexte pour faire jouer notre effet de levier. Donc je dirais que c'est cette stratégie de médiatisation, qui rend les choses plus efficaces, et qui sert à un processus de patrimonialisation. »

Xavier de la Selle remercie Jean-François Leclerc et invite à la discussion sur les interventions précédentes.

Dominique Serena-Allier élargit la question posée par Jean-François Leclerc aux musées de société de France : « La démarche que Jean-François a exposée devrait naturellement trouver sa place, y compris en France, dans le processus scientifique et culturel, et dans le fait que, aujourd'hui un musée qui veut parler d'une société, doit s'appuyer sur un argumentaire et légitimer sa collecte d'objets matériels et immatériels. Je pense que quand on a déjà la structure, il faut trouver, chaque fois, des solutions locales, en croisant des critères. Je trouve qu'entre les interventions de Ramzi et de Jean-François, il existe des points de rencontre. Le problème est le suivant : comment parvient-on à traiter de manière équilibrée patrimoines matériel et immatériel au sein de nos sociétés ? Comment cet équilibre devient-il pertinent, alors que le système de l'acquisition, tel qu'il est pratiqué par les commissions, tel qu'il est encore institué, privilégie le patrimoine matériel au détriment du patrimoine immatériel ? Dans les commissions, je n'ai jamais vu d'autres collègues se poser des questions sur le processus de connaissance qui avait été mis en œuvre, sur la documentation ou le lien entre les chartes de la mémoire et celles qui explicitent la collecte d'objets matériels. Cette question renvoie à la demande de patrimoine et de reconnaissance que Samia avait évoquée.

Jean-François Leclerc s'interroge sur la nécessité d'intégrer la collection d'interprétation comme une collection. Il suggère des statuts intermédiaires qui tiennent compte du fait qu'il s'agit de produire une collection de documents audiovisuels. Il estime que l'existence de telles collections est en elle-même une victoire, qu'il est important qu'elle soit préservée, et qu'avec les années la reconnaissance va arriver..

Dominique Serena-Allier ajoute qu'à la collecte proprement dite s'ajoute le droit d'utilisation. « Je me suis rendu compte qu'avec la signature de contrats avec des interviewés, la mémoire est reconnue en tant que telle. On a signé un papier, symboliquement c'est une acceptation que la parole soit diffusée. »

Michel Rautenberg intervient sur la distinction entre patrimoine matériel et immatériel, qui lui semble absurde et n'a pour raison d'être que de fonder une légitimité institutionnelle et politique. Il propose au GIS d'approfondir cette question pour éviter de valider cette dichotomie. A Dominique Serena-Allier qui indique qu'elle a fait référence à la

classification institutionnelle en vigueur, il répond que « le rôle du GIS est de casser ces classifications, de mettre en garde contre cette dichotomie institutionnelle ». Il interroge Jean-François Leclerc sur le rôle de la municipalité de Montréal à l'égard de son institution et sur la façon dont il est devenu légitime.

Jean-François Leclerc : « La légitimité, pour les élus, vient des échos qu'on peut avoir dans la population. Les villes se sont dotées de politiques de démocratisation culturelle, d'accessibilité. On les a rejointes en liant monsieur et madame tout le monde à l'histoire et au patrimoine parce qu'on écoutait les montréalais, et qu'on faisait entrer leurs témoignages au musée. Tout d'un coup, les gens se reconnaissent. L'autre raison de notre légitimité, c'est qu'on s'est distingué des autres compétiteurs. On a lu les demandes latentes de la ville. Enfin, on a été capables de joindre l'ensemble du territoire avec des petits moyens. Grâce à la circulation de la mémoire, on a créé un ensemble de mini-documentaires qui peuvent tout de suite se transmettre, avec la souplesse d'internet. »

Rosa Olmos rapproche cette expérience de la campagne de source orale que son laboratoire a menée en Algérie et à Nanterre, à propos des anciens bidonvilles de Nanterre. « Cette source orale a commencé à partir de l'histoire d'une fontaine qui avait existé dans un bidonville et ensuite a été mise dans un petit village en Algérie. Cette situation a suscité la formation d'associations : elles ont participé à la campagne, en tant que contact pour nous, pour faire les entretiens. La fontaine est devenue un lieu de pèlerinage, notamment pour les immigrants qui font les allers retours avec leurs familles. Maintenant, ils ont construit un musée, dans lequel nos sources orales pourront être mises. Parallèlement, nous avons produit toute la partie documentaire. L'intérêt de cet exemple est de montrer qu'avec le phénomène de migration et de circulation, il existe un reflet de l'autre côté. »

Samia Chabani demande s'il y a eu un bilan de la collecte d'archives qui a lié des associations aux archives départementales, dans le cadre de la circulaire les invitant à collecter des fonds de migrations.

Sylvie Grange, après avoir rappelé qu'un enrichissement du code du patrimoine est en cours d'écriture, distingue deux situations

« celle des musées de France, auxquels est faite obligation de prendre en compte les publics sous la forme d'un service des publics, éventuellement mutualisé entre plusieurs musées, et celle des autres secteurs patrimoniaux, qui sont davantage placés dans une stricte logique de préservation et de moindre prise en compte des usagers. Le cas des archives est très différent de celui des musées de France. Les archives s'inscrivent dans une tradition beaucoup plus ancienne : c'est la mémoire publique qui essaye d'anticiper le plus possible afin d'inventorier de la même manière, sur tout le territoire, deux situations d'intérêt public similaires. C'est d'ailleurs une architecture intellectuelle absolument extraordinaire ! Par contre, la prise en compte des archives privées est laissée à l'appréciation de chaque service, du professionnel qui le dirige. Les commissions pour les musées ne sont pas parfaites, et je suis

la première à le dire, mais elles existent et instaurent une collégialité de la décision. Dans les musées de France, le chef d'établissement doit concevoir un Projet Scientifique et Culturel (PSC) dans lequel, non pas au détail des choses, mais dans l'architecture générale, on propose et détermine ce qu'on veut privilégier, tout à fait dans l'esprit de ce que vient de développer Jean-François. Les autres secteurs patrimoniaux, qui ont chacun leurs qualités, ne sont pas tenus à ce savoir-faire en mode projet. Tu as tout à fait raison : c'est le cœur de nos débats et ce, depuis les prémices du GIS, il n'y a d'ailleurs guère qu'ici qu'on arrive à en parler, et que nous le faisons depuis des années ! Si, par exemple, on voulait afficher une dimension transversale dans le code du patrimoine, quelque chose qui serait commun à l'ensemble des patrimoniaux, on se trouverait devant une extrême difficulté : ce point commun serait en fait ramené au minimum, parce que ce serait le plus petit dénominateur commun, au lieu d'essayer de monter au maximum de ce que chacun sait faire : le tri que savent parfaitement faire les archivistes, la mise en tension entre fonds et collections d'une part et publics qui fonde la logique muséale.

Xavier de la Selle donne la parole à **Antoinette Reuter**, directrice du Centre de documentation sur les migrations humaines du Luxembourg.

Les difficultés d'une reconnaissance nationale

Antoinette Reuter, directrice du Centre de documentation sur les migrations humaines du Luxembourg

« Les questions et hésitations que je vais présenter sont celles du Centre de documentation sur les migrations humaines de Luxembourg. Elles portent sur trois thèmes : patrimoine, patrimonialisation mais aussi pérennité et volatilité de cette patrimonialisation. » Elle rappelle d'abord l'importance du sujet « migrations » pour le Luxembourg, pays de 525 000 habitants, dont 43 % sont des citoyens d'une autre nationalité que luxembourgeoise, voire même davantage, parce qu'on a instauré la double nationalité, et dont la capitale compte près de 80 % de résidents étrangers. Ces migrations sont très différentes : la société luxembourgeoise est caractérisée par une migration « par le bas », une migration ouvrière, qui vient essentiellement du Portugal, mais aussi une migration « par le haut », vers les banques ou les institutions européennes, migration qui est très internationale.

« Le projet que je représente est né très localement. Il était même au départ localisé dans un quartier d'une ville - à l'échelle du Luxembourg - Dudelange, ville de 18 000 habitants, ancien site sidérurgique, dans le bassin minier luxembourgeois. Donc, ce projet ne peut pas non plus se comprendre si on ne le lie pas à l'histoire de la sidérurgie. Il se développe aussi en parallèle à toutes ces revendications patrimoniales autour de l'héritage de cette sidérurgie. Le projet est né autour d'un quartier qui s'appelle très officiellement, depuis environ 1900, « Italie » :

c'est le nom inscrit sur toutes les cartes officielles. Pourquoi « Italie » ? Parce qu'au départ il y avait des habitants italiens, mais ce n'est que dans les années cinquante que le quartier était effectivement habité par une population quasi exclusivement italienne. Ce quartier est resté un quartier d'émigration jusqu'à aujourd'hui, même si la population émigrée a changé : actuellement la population est majoritairement portugaise. Ce quartier a une architecture particulière, qui, à nos yeux, correspond à ce que le Conseil de l'Europe avait défini comme Patrimoine Social ou Patrimoine Interculturel. Ce n'est pas le bel objet dont on a parlé tout à l'heure, c'est vraiment une architecture assez spontanée, qui reflète aussi les pratiques de bricolage, d'entraide des familles, etc. Il a cependant des particularités intéressantes, par exemple des petits passages entre une rue et une autre. Ainsi, dans ce quartier, est née une initiative mémorielle, émanant essentiellement des deuxième et troisième générations d'ascendants italiens. Cette démarche est née au moment où l'usine sidérurgique a fermé. Pour ces jeunes, l'histoire de leurs grands-parents, qui sont venus au Luxembourg, est devenue très importante parce qu'ils avaient un peu la crainte que cette histoire qui n'avait pas été prise en compte officiellement, disparaisse avec les usines. Sur cette initiative est venue se greffer une deuxième approche qui émanait d'un projet scolaire pilote, et qui faisait aller les enfants sur le terrain, donc découvrir aussi les migrations dans la ville. Beaucoup d'élèves portugais habitant ces quartiers, ce projet scolaire essayait aussi d'englober les histoires de ces enfants. Ce projet a obtenu le soutien de la municipalité, qui a essayé aussi de se positionner sur le terrain culturel, pour garder ce passé qui disparaissait. Toute une démarche de collecte de témoignages, d'exposition, de collecte d'archives, de photos, etc., a été engagée. Ensuite on est passé à une vitesse supérieure, et on a commencé à avoir une démarche de patrimonialisation plus officielle, à travers le travail de la municipalité essentiellement, qui a réussi à institutionnaliser dans une certaine mesure ces initiatives de terrain, en créant le centre de documentation. Ce centre de documentation, dont je suis une des fondatrices, je ne sais pas trop comment le caractériser, fonctionne en vertu d'une convention tripartite, entre le Ministère

de la Culture, la Ville de Dudelange et nous, une ASBL (équivalent en Belgique d'une association type loi 1901, d'intérêt général). Le Ministère de la Culture et la Ville fournissent un bâtiment, un crédit de fonctionnement, sur lequel je vais encore revenir. Nous fournissons tout le travail, l'ensemble des activités, bénévolement. Donc, peut-on parler de patrimonialisation ? Est-ce que le simple fait d'avoir réussi à mettre en place cette institution, d'avoir fait avancer la reconnaissance de ce patrimoine architectural suffit ? Est-ce qu'avec l'institutionnalisation, on a obtenu la patrimonialisation de cette architecture ? Pour moi je dirais oui et non. Oui, si on tient compte par exemple de l'intérêt populaire. Les gens localement se sentent maintenant beaucoup plus concernés par cette architecture, alors qu'au départ c'étaient seulement quelques personnes, issues de ce quartier, celles qui avaient lancé l'idée. Maintenant, beaucoup de personnes se sont impliquées dans le maintien de cette architecture. Un comité de quartier s'est aussi créé, dont un des objectifs est de travailler autour de cette question. L'Italie, qui était locale, est devenue une sorte de lieu de mémoire de l'immigration italienne au Luxembourg : donc le quartier est devenu un lieu de pèlerinages réguliers d'associations italiennes au Luxembourg qui font leurs assemblées générales chez nous. Mais à mon avis, on a échoué sur la question de faire admettre ce patrimoine au niveau national. On pourrait espérer que par exemple, cette idée d'une autre lecture du patrimoine soit prise en compte par des institutions nationales parce qu'à nos yeux c'est la seule garantie de pérennité que toute cette opération pourrait avoir. Et là, il faut avouer que si on a obtenu des moyens du Ministère de la Culture, je crains que ce ne soit sur une enveloppe du type de celle que tout à l'heure le directeur [des affaires culturelles de l'Essonne] a appelée « les fonds d'initiative locale ». En effet, il n'y a pas au niveau du Ministère une réflexion sur l'importance de ce type de patrimoine. Donc pour nous c'est très difficile d'intervenir au niveau des administrations nationales, parce que l'échelle intermédiaire dont vous parlez beaucoup ici n'existe pas au Luxembourg. Je vous entends parler du grain de sable dans les rouages... mais chez nous il n'y a pas les rouages, donc on court un peu dans le vide. Le ministre, qui est souvent le ministre de beaucoup de départements, n'a pas vraiment une politique, une idée bien définies. Parfois, une personne ou une autre est chargée d'une direction de quelque chose, mais ce n'est pas comme chez vous, des personnes qui ont des formations professionnelles à cet usage. Donc, si vous voyez les grains de sable, vous voyez aussi comment les prendre... parce que vous comprenez comment ça fonctionne, dès lors vous pouvez essayer d'enlever les grains de sable. Chez nous tout ça n'existe pas, parce qu'on a souvent des personnes qui n'ont pas la formation, et qui sont nommées sur des postes par des raisons souvent politiques. On ne trouve pas l'appui qu'on aimerait avoir pour pouvoir changer les choses. Alors, ce qu'on est en train de faire est d'essayer de gagner en quelque sorte le national, en travaillant avec quelques institutions du national, parce que des pratiques qu'on a développées autour du local ont suscité de l'intérêt, aussi au niveau d'autres villes. Par exemple, à Dudelange, on avait créé un itinéraire du patrimoine dans ce quartier « Italie ». Maintenant on en a fait un deuxième, à la demande de la ville de Luxembourg, donc on propose d'autres lectures d'un patrimoine officiellement reconnu, qui lui est un bel ouvrage : on montre que ce patrimoine ne peut pas s'expliquer, sans ce quartier proche, reconnu, où habitaient les gens qui ont construit ce patrimoine. »

Christiane Garnero Morena fait une comparaison avec la situation de Beausoleil dans la Principauté de Monaco : « Notre association [Alpes Ligures] travaille sur une ville, Beausoleil, qui a été créée pour construire Monaco avant que Monaco soit ce qu'elle est devenue aujourd'hui. On y trouve la même superposition de migrations, également des Italiens suivis par des Portugais. Donc je voudrais vous poser une question :

comment les Portugais ont-ils interprété votre initiative et comment se sont-ils intégrés dans ce patrimoine urbain ? »

Antoinette Reuter : « C'est la question des mémoires concurrentes. Ce quartier est tout petit, à l'échelle de Luxembourg. Nous sommes un peu le gestionnaire de tout ça, en essayant de trouver des thématiques qui puissent regrouper les deux communautés. Les personnes italiennes n'habitent plus ce quartier, parce que c'était un habitat qui, en partie, n'était pas fait pour des familles : c'était souvent un habitat avec un café, une pension de famille, des logements pour des célibataires. Après, avec l'immigration portugaise, des familles se sont installées, ou même avant, avec l'immigration italienne, les gens se sont mariés, ils ont quitté le quartier. Ensuite, quand les familles portugaises sont venues, elles ont souvent acheté les logements et ont transformé les maisons pour accueillir les familles. Donc il y a des débats autour de la dénomination même du quartier. Une rumeur circule, qui montre bien les enjeux : on dit qu'une délégation du quartier serait allée à la Mairie pour demander le changement de nom du quartier, pour qu'on l'appelle maintenant « Portugal »... Ce n'est pas vrai, mais cette rumeur est révélatrice. Voici un autre détail significatif : des gens de la communauté italienne, qui n'habitent plus le quartier, mais qui reviennent régulièrement à travers les visites, commentent l'état du quartier, la dégradation et demandent qui a dégradé leur quartier... »

Rosa Olmos : Qui a construit ce quartier ?

Antoinette Reuter : C'est surtout la population italienne, c'était un habitat spontané, l'usine a donné le terrain.

Un participant : Est-ce que d'autres émigrations ont suivi les Portugais ?

Antoinette Reuter : Pour l'instant, il existe seulement une petite frange du quartier qui évolue : des gens arrivent de l'ex-Yougoslavie ou d'Afrique, mais très peu. Comme la plupart des logements sont maintenant acquis, alors qu'avant il n'y avait que de la location, peut-être que la composition du quartier ne bougera pas.

Je voudrais revenir sur ma question : dans l'expérience dont je parle, on a en quelque sorte biaisé le niveau national ; mais peut-il y avoir une reconnaissance nationale sans intégrer ce patrimoine dans quelque chose de plus officiel ? Pour le maintien du projet, l'échelle internationale a été extrêmement

importante, notamment pour trouver des moyens de fonctionnement, parce que l'aide du national est juste suffisante pour garder la tête hors de l'eau. Mais pour développer vraiment la dimension politique du projet, et aussi disons, le prestige de collaboration qui avait été mis en route dès le départ autour de ce projet, il faut un autre niveau.

Michel Rautenberg : Il existe des « Petite Italie » dans beaucoup d'autres villes. Avez-vous travaillé sur les liens, la mise en réseau de ces « Petite Italie » ? Du coup, on passe du local au national.

Antoinette Reuter : Des colloques se sont tenus en France sur les « Petite Italie ». Des personnes qui tournent autour de notre projet y ont participé. Une exposition qu'on a réalisée autour de la « Petite Italie » de Dudelange a été montrée dans un des colloques, à Lille.

Alain Battégay : J'ai une question et une remarque. L'expérience que vous racontez de Luxembourg est tout à fait intéressante, avec ses trois niveaux : local, national et international. Mais qu'en est-il du niveau de la ville elle-même, du Duché ? Plus généralement, et pour faire avancer la réflexion, je trouve que dans la manière dont on réfléchit ici à ces questions de patrimoine et de patrimoine urbain, les points de vue des urbanistes sont peu présents. Dans les quartiers qui sont construits dans les années soixante et qui forment aujourd'hui les quartiers prioritaires de la politique de la ville, on entend souvent dire qu'il n'y a pas de patrimoine. Autant je suis d'accord sur le fait qu'on ne doit pas séparer le patrimoine matériel et l'immatériel, autant il me semble que le développement de stratégies de patrimonialisation dans ces situations-là, doit attirer notre attention.

Michel Rautenberg : Antoinette, tu as dit qu'il y a beaucoup de bénévoles dans le projet. C'est donc en tant que bénévoles que vous avez été mobilisés, à Luxembourg, la capitale de l'argent ?

Antoinette Reuter : Oui, et ce projet de la ville de Luxembourg fait partie d'un projet dans quatre villes. Disons que le paradis fiscal ne fonctionne pas pour tout le monde !

Xavier de la Selle donne la parole à **Michel Rautenberg**.

Les enjeux des représentations du territoire et du patrimoine

Michel Rautenberg, directeur adjoint du Centre Max Weber

Michel Rautenberg indique que sa proposition d'intervention répondait initialement à celles faites par Ramzi Tadros sur le « haut et le bas » et par Joëlle Le Marec « sur l'intérêt de regarder les questions patrimoniales à partir des situations, de se demander ce qu'elles nous font, la façon dont elles nous émeuvent, et quelle relation individuellement chacun d'entre nous peut avoir face à un objet patrimonial. Donc, ma réaction était de dire : est-ce que les deux approches sont compatibles ? Je suis parti de là. Je voudrais vous proposer deux ou trois points de réflexion à ce sujet.

Premièrement, les associations sont prises dans une espèce de contradiction ou d'ambiguïté ou d'injonction paradoxale dans laquelle elles sont mises par les institutions publiques, du fait qu'elles sont souvent censées défendre les paroles des citoyens, des personnes, des militants, et en même temps, les institutions ont un mandat pour accomplir un certain nombre de missions. Il y a là une source de tension entre ce qu'elles pensent représenter et ces missions qu'on leur demande de prendre en charge.

Deuxième point : on est en France, on n'est pas au Luxembourg ni au Québec, on a une tradition jacobine, qui conduit à penser la culture dans une sorte de verticalité, et qui rend difficile, dans notre manière de penser, une autre façon de gérer la culture que dans

cette verticalité, du haut vers le bas ou inversement. Par conséquent, les approches horizontales, comme dans le cas qu'a évoqué Jean-François, ont peu de place.

D'où ma question : comment peut-on faire avec ces différentes approches et injonctions qui concernent à la fois les associations et les institutions publiques ? Je vois plusieurs points sur lesquels on pourrait apporter des approfondissements. Comme M. Pellet l'a dit, l'action publique, de plus en plus, prétend intégrer les citoyens, les faire participer, développer les actions citoyennes, partir d'actions qui s'appuient sur les associations ou les habitants. Donc il y a, de la part même des institutions, une interrogation, on le sent bien, sur la verticalité de leurs actions. La question que je me pose est de savoir comment, dans ces conditions, cette action publique sur le patrimoine et l'interculturalité va pouvoir être effective et, pour revenir au propos de Ramzi [Tadros], comment est-ce qu'on peut comparer ce qui va se passer dans telle ou telle région, dans tel ou tel département. Cette approche est institutionnalisée dans les textes, suit des procédures particulières, qui sont en général appliquées par tous, mais on ne peut pas dire que tout se passe partout de la même façon. On voit bien que dans cette approche de l'action publique, les individus sont intégrés pour autant qu'ils adoptent ces conditions, qu'ils s'associent aux procédures qui sont mises en place. »

Michel Rautenberg oppose ensuite cette approche (« l'action citoyenne ») à celle de Joëlle Le Marec qui « proposait de travailler sur les situations, c'est-à-dire de travailler sur des articulations particulières, singulières, au quotidien, qui permettraient de faire émerger des patrimoines, des pratiques interculturelles, sans préjuger a priori de ce qu'ils sont, ou des valeurs qui sont les leurs ». Il souligne que l'action citoyenne nécessite un partage de convictions, de conceptions de la chose publique, de valeurs, alors que l'autre approche ne présume pas ce partage de valeurs, ni même simplement de représentations communes de l'espace public. Il reproche à cette deuxième approche de « conduire à accepter, ou à mettre en avant un certain nombre de pratiques, de conceptions, qui

ne sont pas partagées, qui ne font pas valeurs communes, qui n'entrent pas dans le partage des valeurs qui sont celles de la sphère publique, défendues par l'approche que j'évoquais en premier, celle de l'action citoyenne. » [En l'absence de Joëlle Le Marec, celle-ci n'a pu répondre sur ce point. NdLR]

Il poursuit son intervention par la question des territoires en prenant l'exemple de Saint-Étienne. Après avoir rappelé comment la ville se dépeuple depuis trente ans et se paupérise, notamment dans son centre-ville, il demande : « Donc, quand on parle de ville à propos de Saint-Étienne, de quoi parle-t-on ? de la ville politique de Saint-Étienne ? De l'agglomération ? Ou au-delà, avec ses communes périurbaines ? Les unes ne se comprennent pas sans les autres. Deuxième chose, le patrimoine de Saint-Étienne, qu'est-ce que c'est ? Est-il tel que les habitants le perçoivent ? » Il oppose deux visions du patrimoine : celle des bâtiments et celle des valeurs, de la solidarité ouvrière, des luttes sociales, qui est portée par les habitants. Il souligne que ces représentations du patrimoine varient selon le point de vue adopté. « Selon le point de vue duquel on se place, Saint-Étienne c'est une autre image et c'est un autre patrimoine. En termes de patrimoine : Saint-Étienne c'est une ville, avec une administration, une mairie, des services qui vont valoriser le patrimoine de la ville. La ville a financé un Inventaire, il y a une quinzaine d'années, qui lui a permis de devenir une ville d'art et d'histoire et de développer une politique patrimoniale avec des circuits de patrimoine, un centre d'interprétation qui va prochainement être créé, un soutien au Musée d'Art et d'Industrie, qui est un magnifique musée, etc. Mais le patrimoine de Saint-Étienne est aussi autre chose. Ce sont des artistes, souvent issus de familles ouvrières ou de la petite bourgeoisie, parce que les autres sont partis, et qui eux vont mettre en scène, en images, en musique, cette culture populaire, ouvrière. Le patrimoine, ce ne sont pas les bâtiments, le patrimoine au sens matériel du terme. Le patrimoine « immatériel » prend sens parce qu'il reflète des valeurs qu'on attache en urbanisme à des bâtiments, à des musées et bien d'autres choses. »

Il signale le cas particulier du Musée de la Mine, construit par les ingénieurs, pour souligner un paradoxe : « Sur le lieu emblématique, canonique, légitime de la mémoire du patrimoine minier, se tiennent régulièrement des rencontres qui regroupent l'ensemble des acteurs de la culture underground de Saint-Étienne, le festival Avatarium. On est dans une configuration qui est ambiguë, complexe, particulière. Ce qui fait patrimoine, me semble-t-il, est moins visible, parce qu'il s'incarne de temps en temps dans des spectacles, des graffitis, des affiches : c'est cette culture, ce patrimoine fait de valeurs qui rappellent ce que la ville a pu être dans le passé. Cet exemple de Saint-Étienne, et d'autres aussi, nous montrent de plus en plus, que ce qui fait patrimoine dans les villes, c'est l'idée de ce que la ville a pu être, comme lieux dans lesquels on a construit des sociabilités urbaines, dans lesquels on a eu des luttes, des échanges, dans lesquels on a vécu¹³. » Il conclut sur l'importance de cette représentation du patrimoine « même si les institutions ne le perçoivent pas et beaucoup d'associations ne le perçoivent pas. Lorsqu'on parle de territoire, d'associations, d'institutions, il faut aussi se rendre compte que tout n'entre pas dans ce cadre-là. Il y a des pratiques patrimoniales qui n'entrent pas dans les cadres établis dans lesquels on pense vouloir ou pouvoir construire, mettre en cadre le patrimoine. »

Xavier de la Selle remercie **Michel Rautenberg** et ouvre le débat.

Des participants souhaitent que les termes employés soient précisés, en particulier celui de patrimoine.

Pour **Elise Macaire**, ce qui vient d'être évoqué relève de l'ordre de la production culturelle. Elle s'interroge donc sur les rapports entre culture et patrimoine. « Est-ce que toute production culturelle a pour vocation finale d'être patrimonialisée, est-ce qu'on envisage la question des mémoires, et l'enregistrement de l'histoire collective sous la forme patrimoniale ? Par suite, qu'introduit le patrimoine en plus de la culture ? »

Ramzi Tadros demande que sa position ne soit pas réduite à un jeu entre haut et bas mais qu'on prenne réellement en compte la complexité des situations. « Notre problème est cette complexité-là. Comment décortiquer, déconstruire tous ces mécanismes, qu'on les observe horizontalement ou verticalement ? » Sur la définition du patrimoine, il fait remarquer que pour les associations qui travaillent à la valorisation de l'histoire et des mémoires de l'immigration, qui veulent répondre à l'injonction de « faire une histoire commune », il n'est pas souhaitable de jouer sur les définitions. « Si Saint-Étienne existe, c'est parce que des ouvriers ont travaillé là-dedans. »

Michel Rautenberg réaffirme l'évolution de la notion et son importance : « Le patrimoine va bien au-delà des procédures de protection, de ce qui va être reconnu institutionnellement. Le patrimoine est d'abord tout un tas de gens qui vont se défendre. Pour eux, le patrimoine, c'est quelque chose qui mérite d'être conservé, à quoi ils sont attachés et qui mérite d'être transmis. Aujourd'hui, cette forme de patrimonialisation est en train de devenir un mécanisme central dans la société. »

Samia Chabani : « On est tous bien convaincus que cette notion de patrimoine n'est pas juste la définition institutionnelle. Il n'empêche que plein de descendants d'immigrants s'impliquent dans des voies qui ne sont pas les voies patrimoniales en tant que telles, mais prennent des contours, souvent artistiques, une voie de contournement de la question patrimoniale, parce qu'elle permet aussi une restitution immédiate. Ces actions ont une fonction sociale. Je trouve que ce n'est pas un détail, parce que quand on voit le nombre de projets qui émergent sur ces questions-là, dans les quartiers, sur la question des origines, de l'appartenance au territoire, je me dis qu'il y a quand même quelque chose. Il faut lier cela avec la commission « Histoire et

¹³ Michel Rautenberg signale les ouvrages de Glenn Jordan qui relatent l'expérience de l'association *Butetown History & Arts Centre* qu'il dirige à Cardiff : *Butetown History & Arts Centre*.

mémoire des quartiers populaires »¹⁴ », par laquelle un certain nombre d'entre nous ont été auditionnés, ainsi que le groupe de travail « Connaissance et Reconnaissance¹⁵ ». Tout cela interroge l'échelle territoriale des interventions, la non ratification par la France de la Convention de Faro¹⁶, mais aussi des formes de patrimoines que soutiennent à Marseille des acteurs qui souhaitent, avec les professionnels eux-mêmes, remettre en question les pratiques professionnelles. Donc quels sont nos textes de référence en dehors du cadre national ? Est-ce que c'est la charte de l'Unesco sur la diversité ? Est-ce que c'est la convention de Faro ? Est-ce qu'on se réclame de textes qui sont plus internationaux que ceux-là ? On ne peut pas évacuer ces questions de nos travaux dans le GIS. »

Jean-François Leclerc développe ce point de vue en insistant sur la question du niveau auquel on reconnaît un patrimoine. « Si le quartier reconnaît son histoire, c'est une chose, mais le problème apparaît quand on veut que tous les niveaux de patrimoine soient reconnus. Si un groupe reconnaît quelque chose comme patrimoine, cela signifie qu'il veut le protéger, le transmettre, etc. Dans n'importe quel processus de patrimonialisation il y a une perte à un moment donné, inévitablement, mais parmi tous ces patrimoines « reconnus », un certain nombre seulement vont créer des résultats. L'important est qu'au moins, il existe un appui minimal pour que les gens puissent le reconnaître, le travailler et le transmettre. »

Michel Rautenberg revient sur les formes de patrimonialisation non institutionnelles : « Le patrimoine est aussi ce que font des groupes de gens avec lesquels on ne partage pas grand chose, et avec lesquels on n'a pas envie de partager. Qu'est-ce qu'on fait ? Il y a des

formes de patrimonialisation qui ne sont pas « républicaines ». Qu'est-ce qu'on fait avec ça ? »

Xavier de la Selle : C'est une question politique de patrimonialisation à ce moment-là.

Michel Rautenberg : Je ne comprends pas votre réaction, je trouve que c'est une question importante aujourd'hui.

Christiane Garnero Morena invite à comparer la situation des pays « où tout le monde parle de patrimoine » et ceux « où il est réservé uniquement à la belle œuvre d'art. » En prenant l'exemple du Cambodge, elle estime que « faire passer auprès des politiques l'idée que l'objet qui vient d'être fabriqué par le petit paysan du coin, a la même importance patrimoniale qu'un Bouddha historiquement daté, c'est tout un travail qui nous incombe. C'est de notre responsabilité, parce que c'est quelque chose qui va disparaître. » Elle ajoute que « la mémoire orale est alors encore plus importante que chez nous » du fait de manque de livres et de l'effacement de certains sujets. Elle conclut que « c'est à partir de la réaction des gens, qu'on peut faire remonter ce qui a valeur de patrimoine, par exemple pour la botanique. Ce sont les gens qui vont faire le patrimoine, et nous les scientifiques on est au service de ces gens-là. »

Hélène Hatzfeld : Je voudrais resituer ce débat dans l'histoire du GIS et du groupe de travail qui l'a précédé. Dans tout ce qu'on a fait ensemble depuis 2008, nos deux questions fondamentales ont été depuis le début : qu'est-ce que fait patrimoine ? Et, qui fait patrimoine, qui en décide ? Ces questions-là ne sont pas appelées à avoir des réponses. Mais elles valent en tant que questions d'abord, pour que les gens décalent leurs points de vue, réfléchissent sur le fait que le patrimoine est pensé comme noble, monumental, et décidé par le pouvoir régalien de l'État, qu'ils interrogent cette conception. Le groupe de travail¹⁷ et à sa suite le GIS s'efforcent de poser cette question dans toute une série de lieux, dans des colloques, des séminaires, visites-débat, etc. Sur la question de la définition du patrimoine, je dirai que la question est plus importante que la réponse. Il est très important de voir et comprendre la multiplicité des formes de patrimoine qui existent aujourd'hui. Il en est de même pour la question : Qui fait patrimoine ? Elle rappelle que depuis le début, le GIS a invité à réfléchir aux différentes légitimités qui s'expriment à ce sujet, qui mettent en question l'exclusivité de la légitimité de l'État à ce propos. Elle invite à se référer à la composition plurielle du GIS et aux visites-débats ou journées d'étude qu'il organise. « Les comptes rendus parlent de ces communautés patrimoniales, de ces groupes formels ou informels, qui se posent la question : qu'est-ce qu'on fait de notre histoire, de notre mémoire, ce passé effacé, etc. ? Donc, cette question est consanguine avec ce que fait le GIS depuis le début, décentrer « qui fait patrimoine ? » vers les citoyens, la population et les groupes quels qu'ils soient. » Elle insiste sur la démarche qui fonde le GIS : « Il s'agit à la fois de dégager des points communs de réflexion, d'aller au-delà des grandes affirmations, des injonctions de l'universel ou des injonctions normatives des différentes conventions, normes de l'État, européennes ou autres, et de les décaler, pour partir non des normes ou des catégories, mais des expériences, des contextes, des situations, pour voir la multiplicité des points de vue qui peuvent exister. » Elle termine

¹⁴ Commission « Histoires, patrimoine et mémoires dans les territoires de la politique de la Ville » animée par Pascal Blanchard, historien, à la demande du ministre délégué à la Ville, François Lamy. 2013. Elle a auditionné une cinquantaine de personnalités (experts, élus, associatifs). Son titre primitif était : « Histoire et mémoire des quartiers populaires ».

¹⁵ Ce groupe de travail a été constitué dans le cadre de la « refondation de la politique d'intégration », sous la égide du ministère de la Culture et de la Communication et du ministère de la défense nationale (ministre délégué aux Anciens Combattants). Il a été présidé par Chantal Lamarre (*Culture commune*, Scène nationale du Bassin minier du Pas-de-Calais) et Muriel Maffessoli. Directrice de l'Observatoire régional de l'intégration et de la ville (Strasbourg).

¹⁶ La Convention de Faro sur la valeur du patrimoine culturel pour la société (2005) est une convention-cadre du Conseil de l'Europe. Elle vise à « définir dans le contexte actuel un cadre de référence en matière de politiques du patrimoine, qu'il s'agisse particulièrement des droits et des responsabilités dans ce domaine ou des effets positifs pouvant découler de l'usage du patrimoine considéré comme capital culturel. »

¹⁷ Groupe de travail « Dialogue interculturel dans les institutions patrimoniales : musées, archives, bibliothèques » créé en 2008 qui a tenu un séminaire en 2008 et 2009. cf comptes rendus sur www.ipapic.eu

en prenant l'exemple des recherches « Lieux à mémoires multiples¹⁸ ». « Elles répondent en partie à la question qui était posée. L'objectif, c'est que ces différentes voix puissent être écoutées, entendues, qu'on dise ce qui fait controverse. Le rôle du GIS consiste essentiellement à rendre public et expérimenter ce débat-là, à l'argumenter, et d'une certaine manière à montrer les expériences qui existent autour de ce débat. Il s'agit en même temps de montrer comment ces différentes voix peuvent être portées par les institutions dans leurs façons de faire patrimoine, à différents niveaux, et bien sûr, par les réflexions des chercheurs et par tout le tissu associatif, qui est une source énorme de diffusion de toutes ces réflexions et ces pratiques. »

Samia Chabani insiste sur l'importance de prendre en compte les façons de faire patrimoine qui sont hors institutions : « Ce phénomène a toujours existé, mais le contexte de manque de soutien et de reconnaissance génère cette réponse : « voilà, je suis légitime à faire, je fais ». C'est un point important pour nous parce que c'est notre façon d'aborder la question du patrimoine sans la limiter à la légitimité institutionnelle. » Les conséquences de cette situation sont « la recherche de textes de référence et de cadres locaux ou internationaux, dans lesquels on peut s'inscrire pour créer des dynamiques à l'échelle européenne, la recherche de lieux où peuvent se développer de bonnes pratiques, qui associent des partenaires comme le GIS le fait, où on est dans des

dynamiques de mutualisation de facteurs, et non dans des logiques concurrentielles, monétaires, des lieux qui fonctionnent comme un tout, comme on le voit ici, à Chamarande, sur des logiques publiques.

Alain Battegay propose en conclusion de cette partie du séminaire de mieux prendre en compte l'importance des pèlerinages et des patrimoines illégitimes : « Vous avez parlé de la « Petite Italie », où les Italiens qui n'habitent plus le quartier, reviennent avec des formes de pèlerinage. La multiplication de formes de pèlerinages est un indice sérieux aujourd'hui pour qui s'occupe des mémoires et du patrimoine. D'autre part, que faire des patrimoines qui ne conviennent pas ? Que devons-nous faire dans cette situation, dans ces moments de société où ces faits émergent et se renforcent ? Il y a là une vraie question qui participe du programme du GIS, qui y est inscrite depuis le début. »

Des territoires particuliers : les frontières

En ouverture finale de ce séminaire, une réflexion collective sur le thème de ces territoires particuliers que sont les frontières a été proposée aux participants. Introduite par Jean-Barthélemi Debost, elle invite à partir des expériences de chacun pour mettre en évidence la diversité des frontières perçues et vécues et la façon dont elles interpellent les conceptions et les pratiques patrimoniales.

Jean-Barthélemi Debost, responsable du réseau et des partenariats au Musée d'histoire de l'immigration

Jean-Barthélemi Debost précise d'abord que sa nouvelle fonction (responsable du réseau et des partenariats au Musée d'histoire de l'immigration) lui apporte de nouveaux éléments de réflexion. A partir de trois observations (un film sur la migration des anguilles, le déplacement des frontières de l'Europe avec la création de l'espace Schengen, le projet d'exposition sur les frontières en 2015 au Musée, qui propose un zoom allant des frontières dans l'histoire et dans l'espace mondial aux frontières européennes puis aux frontières de la France), il distingue différents aspects sous lesquels les frontières se présentent : comme flux, frontières traversables, cheminements. Il prend ensuite appui sur l'exemple du boulevard périphérique parisien pour analyser les perceptions et les effets d'une frontière urbaine qui crée des « extraterritorialités » lorsque des entreprises parisiennes ou des cimetières viennent s'installer « au-delà du périphérique ». Enfin, en

approchant deux types de lieux de Seine-Saint-Denis où l'on entend toutes les langues du monde (un quartier comme la Petite Prusse à Aubervilliers, et le central d'appel d'une grande banque), alors que « ces lieux ne se parlent pas », il complète les indications précédentes : aux frontières physiques, s'ajoutent des frontières de représentation, palpables ou pas (langues). Aux territoires administratifs dont les limites sont imposées ou craquent, s'ajoutent les territoires des hommes mélangés et les territoires-réseaux. Dans chaque cas, il est possible d'avoir des points de vue différents selon le côté duquel on se situe ou sur la frontière elle-même, en « border line ». Dans chaque cas aussi, les échelles sont multiples : des micro-frontières aux périmètres urbains ou de nations. Enfin, alors que les gouvernements européens ont prétendu effacer les frontières, elles se reconstituent sous d'autres formes.

¹⁸ Ces recherches ont été initiées par Alain Battegay (Lames) et Samia Chabani (Ancrages) avec la collaboration d'Yvan Gastaut (Urmis) en réponse à l'appel à projets de recherches du ministère de la Culture « Pratiques interculturelles dans les institutions patrimoniales » (2011).

Les différentes perceptions des frontières

Un premier temps du débat porte sur les différentes perceptions des frontières.

Les frontières peuvent être perçues comme des passages, matérialisés par un pont ou un check point (M. Rautenberg), comme la protection d'un chez soi (J-F. Leclerc), comme des enclaves, avec leur lot de préjugés (X. de la Selle, à propos d'un quartier de Villeurbanne), ou inversement comme des territoires-ressources comme l'est le Luxembourg (A. Reuter). Les frontières peuvent prendre la forme de territoires particuliers tels que les aéroports et leurs lieux de rétention, de marques symboliques (les tampons sur un passeport. R. Tadros), de coupures étatiques arbitraires sans lien avec la vie et la culture des gens (L. Bourdureau, à propos de l'Afrique sub-saharienne) ou être prises comme des métaphores.

A ce propos, **Alain Battégay** indique que le thème des frontières a intéressé des chercheurs qui s'en sont souvent saisis de manière métaphorique, mais aussi en référence à des frontières nationales identifiées. Il signale à ce sujet, le programme et l'exposition « Anti-atlas des frontières » conçus par l'Institut méditerranéen de recherches avancées (IMERA) qui associent des perceptions d'artistes, de chercheurs, de professionnels (douanes, polices) et de migrants et qui s'intéressent aux nouvelles formes de frontière (technologiques, disciplinaires, vécues...). Il mentionne également dans cette perspective le travail de Grégoire Chamayou (*Théorie du drone*, éditions La Fabrique, Avril 2013) qui montre ce que les drones transforment dans la philosophie politique de la guerre, en éliminant les valeurs de danger, de mort, de courage qui étaient attachées à la pratique de la guerre, les combattants mettant tous leur vie en jeu. A. Battégay insiste sur l'exploration de nouvelles formes de frontières qui ne sont pas métaphoriques (ex : Lampedusa) et appelle à prendre en compte dans les recherches la réalité des territoires traversés, les nouvelles formes de régulation des frontières par les États et les deux aspects des frontières : frontières traversées par des flux et frontières protectrices. Il pose la question : une frontière démocratique serait-elle pensable ? et incite à ne pas faire preuve de frilosité devant ce sujet.

Que font les frontières aux institutions patrimoniales ? Propositions

Hélène Hatzfeld invite à réfléchir à ce que les frontières font aux institutions patrimoniales. Quelle contribution spécifique le GIS entend-il apporter à ce travail sur les frontières ?

Différentes pistes, existantes ou à développer, sont proposées.

Pour **Samia Chabani**, il importe de sensibiliser les pays d'origine à partir de leur diaspora pour introduire une réflexion sur les processus de patrimonialisation, et pas seulement sur les échanges économiques et financiers. La mobilisation des réseaux sociaux peut être un bon support de cette démarche. Le patrimoine de l'exil peut ainsi constituer une nouvelle source de production patrimoniale.

Jean-Barthélemi Debost évoque à ce sujet la question de la conservation et de la valorisation des cassettes sur lesquelles des émigrés enregistraient leurs messages à leur famille, pour contourner l'analphabétisme (avant l'époque de Skype !).

Xavier de la Selle constate que la correspondance entre un territoire, un pouvoir et des archives ne tient pas. En particulier, il remarque la concentration physique d'archives n'ayant plus trait aux territoires qu'elles référencent, donc aux frontières. Il invite donc à s'intéresser aux centres

d'archives qui sont les lieux de patrimonialisation des frontières, telles les Archives nationales d'outre-mer (Aix-en-Provence) afin de mettre en relation le travail des archivistes et la demande sociale à ce sujet.

Michel Rautenberg signale une référence bibliographique : *Limites floues, frontières vives: des variations culturelles en France et en Europe*¹⁹

Alain Battégay insiste sur la nécessité de travailler sur des frontières nationales qui ont des dimensions géographiques. Il donne l'exemple de la recherche qui va être menée par Jordi Guixé sur la frontière entre Catalogne française et espagnole²⁰. Elle vise à faire un état des lieux des processus de patrimonialisation de l'histoire et de la mémoire de la Retirada, à partir des problématiques patrimoniales, historiques, mémorielles qui s'en saisissent de part et d'autre de la frontière. Elle montrera aussi les problèmes et les enjeux qu'ils soulèvent de part et d'autre.

Louis-Jean Gachet signale l'exemple d'une initiative sur l'histoire de laquelle il lui semble intéressant de réfléchir. Après divers thèmes qui ont permis à la Savoie de valoriser un aspect de son patrimoine (le baroque, les lieux fortifiés), le travail de l'ethnologue Valentina Zingari a contribué à intégrer une dimension anthropologique aux projets de patrimonialisation, par exemple sur le vécu de l'implantation des forts. Elle a initié en 2006 un travail sur les méthodologies d'archivage de l'oralité à la demande des Archives départementales de la Savoie, travaillé avec des collectivités locales et territoriales, des Musées, des associations comme la Fondation pour l'action culturelle internationale

¹⁹ Christian Bromberger, Alain Morel. Ministère de la culture et de la communication, Mission du patrimoine ethnologique, 2000 (Livre numérique Google)

²⁰ Recherche « Mémoires, Europe, Frontières, Pyrénées: Histoire, patrimoine, politiques et modèles culturels ». Soutenue par le ministère de la Culture et de la Communication (SG/SCPCI/DREST)

en montagne (Facim). Elle a réalisé des projets comme "Sentinelles des Alpes", interrogeant la notion de frontière et participé à la création du Museobar²¹ à Modane qui retrace de façon vivante l'histoire de cette région frontalière. L-J Gachet s'interroge sur le devenir de ce projet.

Sylvie Grange témoigne d'une autre initiative sur le même sujet, qui n'a pas abouti. En 2005, le Conseil général de l'Ain a soutenu le projet de création d'un Musée à Fort l'Écluse consacré au thème de la frontière qui devait notamment comporter des collections de saisies en douane.

Laurent Bourdereau signale l'exposition Vues²² qui invite plusieurs peintres à présenter leur vision du monde contemporain, des migrations, des bouleversements, en croisant éléments réels et imaginaires. Elle incite à prendre en compte une diversité de points de vue en allant « des frontières de l'interculturel à l'interculturel comme frontière ». Des ateliers sont prévus afin d'associer des témoignages.

Hélène Hatzfeld dégage quelques points saillants de ce séminaire « Territoires et dynamiques interculturelles : perceptions, échelles et reconnaissance dans les processus de patrimonialisation ». Elle souligne la résonance de la notion de territoire pour tous les participants et la diversité des perceptions qui émane des pratiques de chacun. Trois principales perceptions ont été exprimées, qui mettent à chaque fois en tension différentes perceptions des frontières : le territoire comme périmètre administratif dont les frontières sont imposées mais aussi « craquent », le territoire comme mobilités, flux qui se moquent des frontières, les contournent ; le territoire comme réseau qui substitue à la vision verticale et surplombante une vision horizontale, propice aux échanges. Les échelles d'action mettent en évidence la diversité des logiques suivies par les processus de patrimonialisation : légitimation problématique de l'histoire et de la mémoire des immigrations par l'Etat national ; difficultés à faire reconnaître le patrimoine ordinaire, quotidien par des musées ou centres d'archives aussi à l'échelle locale ; tendance à effacer les formes et lieux d'enfermement, de stigmatisation ou de répression. Elle rappelle que les séminaires et visites-débats qui sont organisés par le GIS ont pour objectif de contribuer à construire des processus inverses, de mise au jour et de questionnement de ces logiques.

21 Cf. Le Museobar, Musée de la frontière. www.terramodana.com/journal/tm36.pdf. Et : « Le Museobar questionne ainsi le statut d'une ville "frontière", de transit du début du 20e siècle. En complément, aujourd'hui, des projets sur la valorisation des mémoires d'immigrations continuent et des expositions temporaires sont régulièrement réalisées, accueillies et présentées. » www.histoire-immigration.fr/la-cite/le.../modane-et-le-museobar

22 Château de Chamarande du 30/11/2013 au 30/03/2014. L'exposition prend pour point de départ un tableau d'Hubert Robert, représentant Chamarande. Cette exposition sera liée à des rencontres sur des récits de vie et de société.

Participants

NOM	STRUCTURE	MAIL
BATTEGAY Alain	LAMES (CNRS)	alain.battegay@gmail.com
BERTHELEU Hélène	Université Tours - Citeres	helene.bertheleu@univ-tours.fr
BOURDEREAU Laurent	Domaine de Chamarande	lbourdereau@cg91.fr
BOUFFIER Sophie	Maison méditerranéenne des sciences de l'homme	sbouffier@msh.univ-aix.fr
BRIANSO Isabelle	Chercheur Marie Curie	isabelle.brianso@uvsq.fr
CHABANI Samia	Ancrages	direction@ancrages.org
DE LA SELLE Xavier	Le Rize (Villeurbanne)	xavier.delaselle@mairie-villeurbanne.fr
DE VILLE Sabine	Culture et Démocratie, Bruxelles, www.cultureetdemocratie.be	devillesabine@gmail.com
DEBOST Jean-Barthélemi	Musée d'histoire de l'immigration	jean-barthelemi.debost@histoire-immigration.fr
DREYFUS ALPHANDÉRY Sylvie	BNF	sylvie.dreyfus@bnf.fr
GACHET Louis-Jean	OCIM	Louis-Jean.Gachet@u-bourgogne.fr
GARNERO MORENA Christiane	ALPES LIGURES	garneromorena@gmail.com
GILBERT Claude	ex DMF	claud.gilbert-pinta@orange.fr
GRANGE Sylvie	MCC	sylvie.grange@culture.gouv.fr
CORTEVILLE Julie	FEMS	jcorteville@cg91.fr
HATZFELD Hélène	MCC / SG / SCPCI / DREST	helene.hatzfeld@culture.gouv.fr
JAMMET Yves	APSV	yjammet-lavillette@apsv.fr
LECLERC Jean-François	Centre d'histoire de Montréal	jfleclerc@ville.montreal.qc.ca
LESAFFRE Gaëlle	Équipe Culture & Communication du Centre Norbert Elias - Université d'Avignon	g.lesaffre@yahoo.fr
MACAIRE Elise	Didattica - ENSA Paris La Villette	elise.macaire@paris-lavillette.archi.fr
MATHERON Corinne	Université Sorbonne Nouvelle, M2 Ingénierie des Echanges Interculturels	corinne.matheron@wanadoo.fr
OLMOS Rosa	BDIC	rosa.olmos@bdic.fr
POLLET Olivier	Sea-Europe (Paris)	polletolive@gmail.com
RAUTENBERG Michel	Université Jean Monnet / Centre Max Weber	michel.rautenberg@orange.fr
REUTER Antoinette	Centre de Documentation sur les Migrations Humaines, Dudelange, Luxembourg	reuteran@pt.lu
SERENA ALLIER Dominique	CG 13 / Musée départemental d'ethnographie - Museon Arlaten	dominique.serenaallier@cg13.fr
TADROS Ramzi	Approches Cultures et Territoires	ramzi.tadros@approches.fr
TUFANO Antonella	ENSA Paris La Villette	antonellatufano@hotmail.fr

