

Géographie
et cultures

Géographie et cultures

105 | 2018
Spatialités des mémoires

Les infra-espaces des mémoires du Nord

The infra-spacies of memories of the “Nord” region of France

Cécile Tardy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gc/6426>

DOI : 10.4000/gc.6426

ISSN : 2267-6759

Éditeur

L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2018

Pagination : 11-30

ISBN : 978-2-343-15549-4

ISSN : 1165-0354

Référence électronique

Cécile Tardy, « Les infra-espaces des mémoires du Nord », *Géographie et cultures* [En ligne], 105 | 2018, mis en ligne le 19 novembre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gc/6426> ; DOI : 10.4000/gc.6426

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Les infra-espaces des mémoires du Nord

The infra-spacies of memories of the “Nord” region of France

Cécile Tardy

- 1 La dimension spatiale des traces de mémoire n'est pas un état de fait, non pas parce que la trace serait immatérielle ou éphémère, mais parce qu'elle est issue d'un travail symbolique et social qui lui donne forme et l'informe en tant que telle. Les traces de mémoire existent parce qu'elles sont identifiées comme telles par des acteurs qui leur attribuent ce statut (Galinson-Méléneq, 2015). Elles nécessitent une activité de discernement et de déchiffrement pour les comprendre, les documenter, ainsi qu'une activité de représentation et de circulation pour qu'elles deviennent partageables, visibles et interprétables socialement. Ainsi, l'analyse ne part pas du présupposé de l'existence de « lieux de mémoire », mais plutôt de situations, de pratiques, qui fabriquent du lieu de mémoire, sans que celui-ci soit par ailleurs pérenne, ni fixé dans des limites clairement identifiables. Bien au contraire, s'intéresser aux pratiques sociales d'émergence des traces de mémoire amène à prendre en compte des formes et matérialisations spatiales qui se définissent à des échelles et des temporalités variables. Il ne s'agit donc pas, pour ma part, de chercher à « borner » une mémoire sur un espace jugé légitime, que ce soit à partir de connaissances historiques ou de limites administratives ou encore d'institutions patrimoniales. Cette analyse cherche à comprendre la mise au travail de l'espace en tant que dispositif de visibilité et de lisibilité des traces de mémoire. L'attention s'écarte d'espaces de mémoire institutionnalisés (musée, site, mémorial...) pour aborder une économie de l'espace des traces de mémoire fondée sur une dynamique associative qui travaille dans la durée à l'interprétation de ce qui fait mémoire et qui met en œuvre des formes spatiales de présence du passé dont il faut saisir la force symbolique.
- 2 Le choix des trois cas analysés dans cet article s'est effectué en lien avec un programme de recherche plus large ayant mobilisé une dizaine de cas d'étude¹. Cet ensemble de cas reposait notamment sur le repérage, dans le département du Nord, d'exemples de médiations de pratiques scientifiques, techniques et industrielles se caractérisant par la

nécessité, pour des acteurs associatifs ne bénéficiant pas de lieux pérennes institutionnalisés, à inventer, à bricoler, un rapport à l'espace leur permettant de donner corps au passé. Cela revenait à regarder de près la manière de produire de l'espace en partant des traces de mémoire elles-mêmes pour organiser de la signification et formaliser un propos, avec des moyens très modestes, mais une réserve importante d'imagination au service de la représentation du passé. Les trois cas mobilisés ci-après représentent de telles situations extrêmes de médiation des mémoires, hors des lieux traditionnels de conservation et de présentation. Ils permettent de questionner l'engagement d'un collectif dans l'émergence de formes spatiales éphémères. Au-delà de ce critère qui les rassemble, ils sont porteurs de diversité, notamment au regard des types d'acteurs, ainsi que de leur filiation avec les mémoires qu'ils ont à charge et de leur plus ou moins longue antériorité.

- 3 Il s'agit :
 - Du *Collectif XXY* qui œuvre au développement d'une « présence artistique en territoire » appliquée à la sauvegarde de la mémoire de la dentelle, de la broderie et du tissage dans le Caudrésis-Catésis².
 - De l'association du *Patrimoine, Histoire et Étude du Repassage* (PHER), située sur la commune de Sebourg, qui possède une collection qui circule, sans cesse en itinérance.
 - De l'association du *Musée Hospitalier Régional* de Lille, qui développe, en parallèle de ces seuls lieux de stockage, un inventaire informatisé des collections en ligne et une activité de découverte de la mémoire hospitalière sur le territoire de la métropole lilloise.
- 4 Pour rendre compte de ce travail spatial qui part des traces de mémoire identifiées par les acteurs, je m'appuierai sur des théories de la représentation de l'espace, présentées ci-dessous. Puis l'analyse de chacun des trois cas permettra de regarder finement les manières de produire des espaces symboliques reliés au passé. Enfin, la conclusion abordera la relation avec des approches géographiques qui interrogent la production de l'espace à partir de formes éphémères et festives.

Comprendre la production des espaces de représentation des traces de mémoire

- 5 Le concept d'hétérotopie emprunté à Michel Foucault (1967) permet d'interroger la redistribution des espaces et la création d'emplacements qui se jouent concernant les utopies relevant de la mémoire. Si les hétérotopies n'ont pas de lieux réels, dit Foucault, elles entretiennent bien un rapport avec le réel qu'elles participent à questionner et à bousculer. Les hétérotopies sont des lieux localisables mais qui sont « autres », « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux ». Ces localisations autres ouvrent sur une « sorte d'expérience mixte, mitoyenne ». L'auteur prend l'exemple du miroir qui « fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas ». Ce concept n'écarte pas la dimension temporelle, qu'il intègre sous le nom d'hétérochronie. Michel Foucault fait référence au modèle du musée et de la bibliothèque qui sont des lieux qui revendiquent l'accumulation de tous les temps dans un espace fixe et durable. Mais ce rapport au temps de l'accumulation n'est pas le seul, car d'autres hétérochronies sont liées à des temporalités éphémères, précaires, passagères, illustrées notamment par les espaces de la fête.

- 6 Comment faire exister des emplacements d'apparition du passé dont la force évocatrice soit porteuse d'une expérience mitoyenne avec celui-ci ? Il s'agit de questionner des univers de représentation qui engagent un double mouvement, consistant à « me regarder là où je suis absent » et à revenir vers moi pour « me reconstituer là où je suis », et qui mettent en jeu un rapport à l'espace.
- 7 Si l'on regarde du côté des arts scéniques, on croise des théories qui donnent à comprendre le fonctionnement de dispositifs créatifs et éphémères comme lieu du surgissement et esthétique de l'apparition de présences fictives. La recherche de Marie Garré-Nicoara sur la question de l'espace marionnettique apporte des éclairages utiles pour l'analyse de la production d'espaces imaginaires à partir d'espaces scéniques qui instaurent de l'illusion, renégocient le rapport entre scène et salle, mettent en dialogue l'inerte et l'animé. Elle interroge : « Comment un tel espace, souvent traversé par une dialectique entre intérieur et extérieur, un dialogue entre réel et illusion, mais aussi une économie scénique fondée sur la monstration et la dissimulation et un enchâssement des niveaux de lecture de l'image scénique peut féconder un imaginaire ? » (Garré-Nicoara, 2013, p. 5.) Les processus communicationnels analysés à travers ce type de théâtralisation présentent l'intérêt de questionner la notion d'espace à partir de sa production par des formes de surgissement et d'apparition, par des démarches de manipulation, d'animation, d'installation, par la place centrale accordée aux corps (ceux des objets, ceux des personnes, ceux de substitution qui donnent à voir l'absent). Le fait de troubler les limites, les frontières, d'induire un trouble sur l'identité de soi et de l'autre, sur la perception de ce qui est montré, s'il participe largement des processus dramaturgiques, s'avère utile pour penser la dynamique de formation d'un espace imaginaire à partir d'un espace réel. Il s'agira donc de saisir ce qui participe du brouillage des frontières temporelles pour rendre visible, interprétable et présent un passé, qui bien qu'absent reste suffisamment proche pour continuer de nous affecter.
- 8 L'enjeu n'est pas seulement de saisir le fonctionnement d'un mécanisme qui relèverait de l'esthétique, mais de comprendre ce qui se joue en matière de production de spatialité. Le procédé représentationnel analysé par Jean-Marc Besse mobilise des réalités géographiques qui se présentent « sous la forme d'échantillons » (2003, p. 164). Il examine notamment le cas des procédés panoramiques développés au XIX^e siècle pour représenter l'espace et créer une expérience urbaine. La création d'espaces réduits visant à représenter le monde dans sa diversité demande une capacité à juger de la proportionnalité pour rendre la grandeur, non pas métrique, d'un espace, mais celle qui relève de sa valeur sensible. Ces espaces de simulation que sont les jardins géographiques ou les géoramas relèvent du savoir-faire de la géographie pour créer un « programme perceptif » (Besse, 2003) permettant l'appropriation par l'esprit d'une réalité plus générale. Une telle approche de la représentation géographique est intéressante, car elle prête attention à des dispositifs qui travaillent à rendre visible et accessible des réalités qui dépassent la portée du regard, comme peut l'être la mémoire, en opérant une mise en relation entre des échelles spatiales. En suivant toujours Jean-Marc Besse, on pourrait dire qu'il s'agit de procurer à une idée abstraite, ici celle du passé, un « corps » qui lui offre sa consistance et le symbolise. C'est l'investissement de ce corps qui canalise notre attention, qu'il soit assuré par la dimension corporelle des représentations, ou par les signes matériels situés dans les lieux des représentations ou encore dans les espaces plus ou moins grands qui sont traversés et réinterrogés par celles-ci.

- 9 Ce processus, tel qu'il est analysé dans cet article à partir des trois cas d'étude, repose sur la confrontation de trois échelles spatiales. Deux d'entre elles s'emboîtent du point de vue de l'expérience du public. Il s'agit de celle de l'espace de la vie d'aujourd'hui (tels une salle communale, une place publique, un bâtiment dédié à un usage socio-économique actuel) et de celle de la représentation de la mémoire par l'intermédiaire de laquelle le public passe de l'une à l'autre. La troisième est celle de la territorialité qui est affectée, réinterprétée ou revisitée par les activités de représentation de la mémoire du point de vue du travail des collectifs associatifs.
- 10 Les trois cas sont analysés ci-après à travers les processus de dédoublements imaginaires qu'ils mettent en œuvre et qui apportent la dimension de trouble. Trois types de dédoublement sont pris en compte. Le premier interroge le dédoublement du corps entre comédienne et travailleur.se du textile pour donner à revivre la mémoire du textile. Le deuxième se penche sur un cas de dédoublement de l'espace qui permet de jouer sur le dévoilement ou la dissimulation de l'architecture hospitalière passée. Le troisième se focalise sur le dédoublement des objets, entre l'objet familier évoqué par le nom de « fers à repasser » et l'objet de collection insolite, étrange et méconnu qui apparaît. Chacune de ces situations de dédoublement fait jouer des rapports dialectiques qui troublent la perception du présent pour faire entrer le passé et s'appuient sur la maniabilité de « petites » traces de mémoire. Par petitesse, on entend ce qui est inaccessible au regard, que ce soit en raison d'une invisibilité sociale (une mémoire enfouie et non dite), d'une taille (des restes fragmentaires), et d'une itinérance (une collection d'objets sans lieu pérenne d'exposition).
- 11 Pour rendre observables les modalités de production d'hétérotopies, la recherche a mis en place trois échelles d'observation : les entretiens avec les acteurs associatifs ont permis d'élucider la manière dont ils se situent par rapport à leur objet mémoriel et à sa représentation, de repérer leurs pratiques et leurs imaginaires ; à partir de leurs discours publics (notamment à travers leurs sites web), c'est la manière dont ils nomment, conçoivent et définissent leurs activités, leurs projets et leurs collections qui se dessine ; l'observation *in situ* des dispositifs (lectures publiques ; visites guidées ; conférences-expositions) mis en œuvre par les associations a permis de les vivre et d'en saisir la force symbolique, notamment à travers les processus de représentation du passé, la posture des acteurs par rapport à leur vécu ou aux témoignages d'autrui, la spatialisation des corps, la place et le statut des objets techniques³.

Les espaces scéniques de dédoublement des corps : l'apparition des travailleur.se.s du textile

- 12 Le Collectif XXY, dans le cadre du projet « Du fil à retordre ! » lancé en 2016, vise à « traduire artistiquement » les témoignages d'abord recueillis et à « mettre en lumière la richesse contenue dans ces savoir-faire⁴ ». Ce travail s'appuie sur un dispositif composé principalement de deux caravanes itinérantes (l'une sert de « micro-musée » avec des œuvres des trois structures muséales locales partenaires⁵, l'autre accueillant une « mini-salle de spectacle » pour « une petite forme chorégraphique et plastique autour des paroles textiles ») et des « lectures/mises en scène » publiques.
- 13 Ce sont ces scènes de lectures qui sont plus particulièrement analysées dans un premier temps pour saisir plus finement la mise en trouble temporelle réalisée par les arts du

spectacle. Lors de ces lectures, deux comédiennes redonnent au corps social des travailleur.se.s du textile du Caudrésis-Catésis leur propre parole précédemment recueillie. Ce sont les sans-paroles du passé textile de la France du Nord à qui l'on prête ces corps de substitution pour se faire entendre. Si habituellement la pratique de la collecte du témoignage permet d'archiver ces histoires de vie de labeur (De Certeau & Giard, 1983) au sein de structures à vocation patrimoniale, le projet « Du fil à retordre ! » questionne la manière dont le spectacle vivant altère ce processus institutionnel de la fabrication de l'archive pour rendre la parole à celui/celle qui la dite ou ceux qui le/la représente, en mobilisant les corps d'artistes comme des surfaces d'inscriptions temporaires de leurs mémoires.

- 14 Ces lectures qui consistent à articuler deux corps en un seul dans un emplacement public le temps d'un spectacle construisent un espace trouble dans le sens où il bouleverse notre perception du monde en brouillant : les frontières temporelles entre le passé et le présent, l'identité de celle/celui qui parle, une gestuelle du travail et un signe dansé, entre des objets authentiques et des artefacts. Il ne s'agit pas d'un espace scénique dédié à l'art de la ventriloquie, ni à celui de l'imitation, ni à celui du théâtre. Le spectateur vient entendre des témoignages qui ont été recueillis puis retranscrits. Les deux comédiennes interviewées se qualifient de passeuses et non d'actrices. L'une d'elles explique qu'il s'agit de rester *derrière* le texte et pas *devant*, d'être au plus près de la pensée du témoin, de s'emparer sans jugement du témoignage *pour pouvoir entrer dans comment les gens parlent, quelles ponctuations, quelles respirations (...), juste dire les mots dans le bon sens, comme ils sont sortis pendant l'entretien*⁶. Cet art de mise en scène de l'altérité mobilisé par les artistes du Collectif XXY se fonde sur la maîtrise de l'art japonais de la danse butô, une danse qui prend le risque d'un travail sur l'intime et l'invisible, « sur le travail de la « présence », de la sensorialité et de l'émotion » (Pagès, 2012, p. 24). Cette danse qui accorde une grande attention aux sensations conduit à « un état butô » qui efface le danseur, comme en témoigne la porteuse et instigatrice du projet lors de notre entretien :

Quand on lit les textes, on est plus dans un rapport où on est traversé par le texte de la personne, mais on n'est pas dans une sur-incarnation, il n'y a pas d'incarnation en fait, on donne juste la parole, c'est tout. (...) Je viens plus de la danse, j'associe plus ça à la danse butô, c'est comme si la personne était là à l'intérieur de nous.

- 15 Le comédien se laisse habiter par cet autre imaginaire. Il travaille à recevoir l'autre dans son corps et à le « rendre » sur scène en lui prêtant sa matérialité corporelle. Pour le témoin qui assiste à ce « rendu » de soi, et plus largement pour toute personne qui s'identifie dans ce témoignage, il vit un moment de dédoublement de sa personne, sur scène et dans la salle, producteur d'un processus de mise à distance de son histoire personnelle.
- 16 Le trouble instauré par les gestes et les objets contribue à entretenir ce travail émotionnel et réflexif en élargissant les figures de l'entre-deux au-delà du comédien/lecteur. L'espace scénique recourt à des objets qui symbolisent le monde disparu du travail du textile. Le Collectif XXY parvient à recueillir des gestes du travail lors des témoignages et les met en scène lors des lectures publiques et des moments chorégraphiques qui les accompagnent. La force de ces représentations gestuelles chorégraphiées est dans la traduction du passé qu'elles opèrent et non dans une quelconque imitation. Il y a dans ces gestes autant de précision de ce qui fût que de réinvention. L'une des artistes évoque une danse *sur la parole des habitants qui permet de visualiser la parole de manière abstraite*. L'autre exemple est celui des créations en dentelle présentes sur scène à travers le travail de l'artiste Simone

Découpe qui réalise de la dentelle de papier. Ce n'est sans doute pas tant l'évocation de la dentelle produite dans le passé qui trouble les spectateurs mais ce qu'ils revivent d'eux-mêmes à travers le savoir-faire de précision, d'obstination, de délicatesse, de l'artiste Simone Découpe ainsi que la continuité et l'actualité de la dentelle qu'ils peuvent y voir.

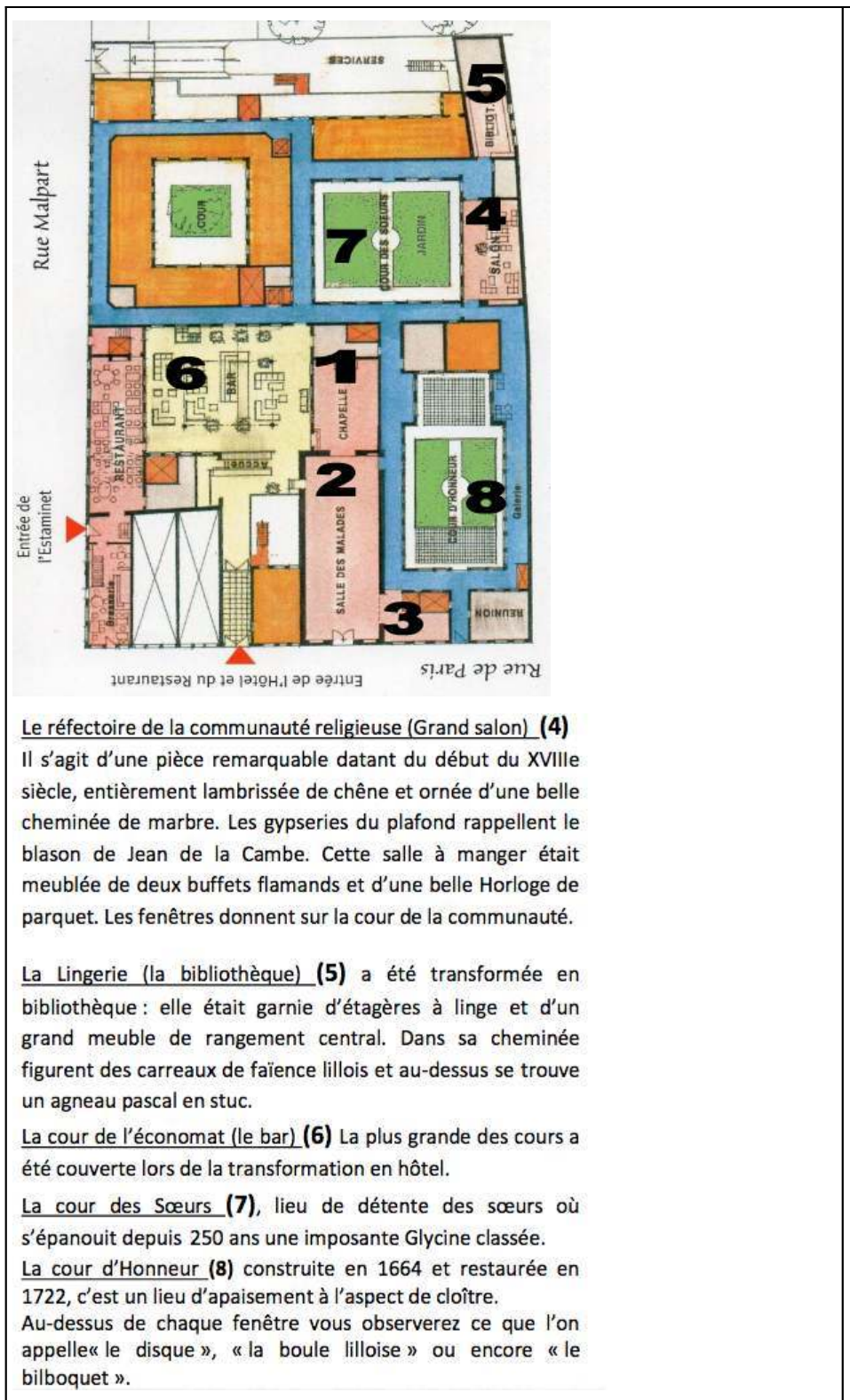
- 17 Cette dimension de trouble autour des objets est aussi dans la cohabitation de cette dentelle papier portée par les comédiennes avec d'authentiques objets, coupons de dentelle et de broderie, papiers Jacquard, métiers à tisser, qu'il est possible de toucher, de faire circuler entre soi. Lors des lectures publiques, l'objet sur scène au centre de l'attention est la robe de mariée en dentelle portée par la danseuse, qui symbolise à la fois l'art du travail du textile et les souvenirs intimes d'avoir tissé et porté sa propre robe. C'est la matérialisation d'un monde du passé dans sa complétude (savoir-faire technique, vécu, beauté du textile et du modèle, événement festif et usage des costumes...) qui est activée à travers un objet-symbole spécifique, mis en scène sur un corps dansant les gestes du travail.
- 18 La programmation de ces temps de lecture publique montre la manière dont le collectif d'artistes travaille à dessiner, au-delà des temps éphémères de représentation, une nouvelle configuration spatiale du Caudrésis-Catésis, qu'il conceptualise sous l'appellation d'une « présence artistique en territoire ». La nouveauté produite n'est pas dans ce qui relèverait d'une invention mémorielle mais davantage dans la réactivation d'une pluralité de mémoires. Ce territoire comprend historiquement des pratiques du textile autour de la broderie, du tissage et de la dentelle, qui sont distinctes géographiquement, et dont les témoignages recueillis par le collectif montrent la rivalité qui existait entre les populations autour de leur production. La force du travail du Collectif est d'avoir su redonner, à partir de ses pratiques artistiques éphémères et itinérantes, le marquage symbolique et politique de ces micro-territoires. Ce dernier passe par une programmation qui redonne vie et visibilité aux trois spatialités des mémoires du textile : « les environs d'Avesnes-Les-Aubert » renvoient au tissage ; « les environs de Villers-Outréaux » à la broderie ; « les environs de Caudry » à la dentelle. Aux lectures publiques s'ajoutent des opérations de collecte de témoignage et d'atelier d'arts plastiques. Le Collectif pense en termes de circulation des publics sur le territoire et de participation aux activités : par exemple, il met en place à Caudry un parcours en trois étapes pour amener un même public à visiter les caravanes puis à revenir une semaine plus tard assister aux lectures, enfin à venir au musée pour une visite suivie d'un atelier d'arts plastiques. Ce sont aussi de nombreux lieux qui sont investis par la programmation du projet : collèges, médiathèque, places, résidences, EPHAD, maison du patrimoine, maison de la broderie, musée des dentelles et broderies. Une des comédiennes qualifiera le travail sur le territoire impulsé par la porteuse du projet d'*incroyable*, au regard de tout ce qui est mis en circulation entre les trois communes, que ce soit les textes, les conflictualités autour des savoir-faire entre communes, les relations entre les différentes générations. La porteuse du projet constate que la conduite de ce projet artistique depuis 4 ans a enclenché une dynamique de territoire qui se concrétise par l'émergence d'un nouveau regard des élus sur les lieux de mémoire. La maison de la broderie de Villers-Outréaux, longtemps délaissée, est aujourd'hui considérée comme un lieu à faire évoluer. L'idée d'une « Route textile » est également au travail avec l'Office du tourisme. À partir d'un projet qui ne revendique pas une perspective d'aménagement du territoire post-crise industrielle du textile, mais la fabrication d'un espace infime et intime (« micro-musée », « mini-salle de spectacle ») ainsi que mouvant (itinérance des caravanes), le

dispositif artistique parvient à réhabiliter trois espaces-temps qu'il arrime aux trois structures muséales et patrimoniales mises en réseau.

Les circuits du dévoilement du passé architectural hospitalier

- 19 L'association du musée Hospitalier Régional de Lille, créée en 1987, présente le cas de la reconversion d'un bâtiment hospitalier classé monuments historiques, dit l'hospice gantois, en hôtel de luxe sous le nom de l'Hermitage Gantois. L'hospice, fondé en 1462, conserve sa filiation au monde de la santé jusqu'en 1995, avant sa transformation en 2003. La nouvelle architecture hôtelière supprime l'attribution fonctionnelle hospitalière tout en offrant aux regards des espaces qui conservent en partie leur décor ancien restauré (notamment la salle des malades et la chapelle) ou des fragments (tels que porte, escalier, carrelage) architecturaux.
- 20 Sur le site web de l'hôtel, il est possible de télécharger de l'information sur l'histoire du bâtiment. On y trouve la distribution spatiale des restes de l'hospice gantois sur un plan numéroté et légendé. Ce document n'est pas distribué librement à l'accueil de l'hôtel. Il est donc nécessaire de disposer d'un minimum de connaissance pour s'y intéresser et trouver plus d'informations.
- 21 Le document indique la tenue d'une visite hebdomadaire conduite par l'association : « Chaque mardi de 14 h à 17 h, une visite guidée proposée par les bénévoles de l'association vous permet de découvrir le prestigieux passé de cet ancien hospice ». L'association dispose également au sein de l'hôtel d'un espace réduit, situé à l'écart des axes de circulations quotidiens de l'hôtel, qu'elle utilise pour exposer des panneaux sur différentes thématiques du patrimoine hospitalier et pour démarrer ses visites. La visite réalisée sur réservation chaque mardi après-midi de la semaine par les membres de l'association, des anciens médecins et salariés du CHRU, est au centre de l'analyse, car elle permet d'approfondir la mise en œuvre du dédoublement de l'identité de l'espace entre hospice et hôtel, qui ouvre un doute sur « là où je suis » (est-ce vraiment un ancien hôpital ? Que fait tel détail dans un hôtel ? comment me comporter dans une salle de réunion qui présente une valeur d'ancienneté ?) Ce trouble repose sur les dialectiques du stable et instable, du certain et incertain, du visible et invisible. La référence aux arts de la scène et du dédoublement ne touche pas aux corps humains, mais au corps architectural qui emboîte deux espaces signifiants. Ce dédoublement relève d'un jeu entre dévoilement et dissimulation qui met en tension ce qui se trouve caché (dans le sens de non déchiffrable et/ou peu visible) et ce qui est vu et identifié prioritairement.

Figure 1 – Extraits de l'historique



(Document en téléchargement sur le site web de l'hôtel)

- 22 L'association du Musée hospitalier régional de Lille est la seule et réelle détentrice de l'accès à la mémoire de l'espace, à l'envers du décor de l'hôtellerie. Le temps limité d'une visite par semaine, elle inverse l'ordre interprétatif imposé par la reconversion du bâtiment en hôtel qui place en marge la compréhension de la mémoire hospitalière. Cette médiation demande certaines connaissances pour repérer et reconnaître la valeur de certaines traces du passé, de l'habileté pour organiser une visite en appui sur ces prises cognitives, esthétiques, affectives, et surtout pour travailler avec une matière mémorielle incertaine et imprévisible, dissimulée le jour de la visite en raison d'une activité hôtelière ou tout simplement parce que tels carrelages ou faïences à forte valeur patrimoniale ne seront entraperçus que si la porte de tel bureau est ouverte. Les membres de l'association ont développé un outil qui leur permet de stabiliser partiellement cette instabilité liée au surgissement de l'imprévu au cours de la visite. Il s'agit d'un classeur, personnalisé par chaque guide, qui se compose de documents, et notamment des photographies anciennes et d'aujourd'hui. Le guide peut ainsi recourir à son classeur pour montrer par l'image ce qui se trouve invisible ce jour-là. Ce dévoilement de la présence du passé qui se joue dans une tension entre une double occupation des lieux (l'une dominant largement), entre apparition et disparition, dissimulation et dévoilement, favorise une expérience de visite de l'ordre de l'inédit, de l'insolite, de la surprise.
- 23 Cependant, l'association ne s'en tient pas à cette visite de l'ancien hospice gantois transformé en hôtel. En se déployant à l'échelle d'un espace architectural délimité, il est vrai que celle-ci présente une capacité théâtrale du dédoublement de l'espace en condensant les contrastes issus de la co-présence de différentes valeurs, temporalités et pratiques. Mais ce savoir-faire interprétatif est mobilisé à une tout autre échelle qui est celle de la ville et de la métropole lilloise. L'association y poursuit ce travail de valorisation intimiste, conservant principalement une communication vers ceux qui la connaissent déjà ou par le bouche-à-oreille et sans possibilité d'ancrer visuellement des circuits de visite à l'aide d'un marquage textuel ou de balise. Déjouant ce manque de moyens financiers et d'équipement muséal, elle se montre inventive pour mettre en place différents circuits de visites (3 se font en autobus, 3 sont pédestres et 4 visites guidées de bâtiments) qui rendent visible et interprétable l'espace urbain à travers les traces relevant de l'histoire hospitalière, connues et reconnues par elle. L'activité de mise en circuit de la métropole permet de relier les traces, d'aménager de la circulation entre elles, formant ainsi une trame spatiale mémorielle. Ce marquage symbolique du territoire relève d'un tour de force humain : il nécessite la présence sur la durée d'un collectif qui entretient en son sein la transmission de ses savoirs, qui est capable de renouveler son offre de circuits et qui porte une réelle dynamique d'insertion de ses thématiques patrimoniales et mémorielles dans l'actualité du territoire et en relation avec d'autres acteurs (par exemple, elle expose des objets de sa collection à l'occasion d'un congrès de pneumologie ou dans le cadre de la Semaine de mobilisation face aux cancers, elle trouve sa place dans l'opération Travail & Fêtes portée par le réseau régional Proscitec, Patrimoines et Mémoires des Métiers, elle crée une visite sur la nature à l'hôpital pour s'ouvrir à d'autres espaces). La pérennité de cet acteur collectif et sa vitalité peuvent surprendre si l'on cherche à comprendre son projet sur la base de critères économiques ou médiatiques. Car il s'agit d'un processus social de territorialisation par lequel l'association ne se bat pas pour un idéal de développement touristique ou d'aménagement du territoire, mais donne sens et identité à un espace de vie ancré dans le temps.

Faire parler des objets techniques en les sortant de l'espace corporel et domestique

- 24 L'association PHER (Patrimoine, Histoire et Étude du Repassage), née en 1991 à Sebourg, réunit 200 pressophiles dans le monde, c'est-à-dire des passionnés des fers à repasser, rassemble une collection d'environ 2 500 de ces objets techniques et ne possède pas d'espace permanent pour exposer sa collection. Regardons de plus près la manière dont elle supplée ce problème d'être nulle part en développant des formes de localisation qui s'apparentent à des hétérotopies, « espaces autres » porteurs de dédoublement réflexif.
- 25 Pour comprendre le processus de dédoublement instauré par l'objet « fer à repasser », un détour est nécessaire pour éclairer le jeu corporel et mental dont il est porteur et qui s'active lors des présentations publiques. Le fer à repasser est un objet dont la force symbolique consiste à fonder l'expérience du passé sur des savoirs familiaux. Car il s'agit d'un objet qui porte en lui la matérialisation d'un territoire du soi, du quotidien, du domestique, du familial, du couple. En tant qu'ethnologue du quotidien, Sylvette Denèfle (1989) montre combien les pratiques domestiques d'entretien du linge ont fortement évolué et mobilisent un grand nombre de représentations sociales, de l'intime au paraître et liées inégalement à l'homme et à la femme (rapport à la propreté, aux techniques et à leur changement, à la gestion des besoins de la famille, à la pénibilité des tâches, au mode d'apprentissage solitaire, à la conception du rôle des femmes dans l'entretien ménager, etc.). Pour Jean-Claude Kaufmann, les objets du quotidien participent des cadres de socialisation, conditionnant les interactions, mettant en jeu les identités, cristallisant notre mémoire sociale et culturelle. L'immobilité des choses n'est qu'une apparence, souligne-t-il, si l'on tient compte de « la mémoire sédimentée » contenue dans la relation à l'objet (Kaufmann, 1997, p. 115). Il aborde ce mouvement entre invisibilité (inscription de l'objet dans la vie routinière) et réémergence des objets en tant qu'ils font partie de notre monde social : « Les objets entrent et sortent de l'espace corporel de façon incessante » (Kaufmann, 1997, p. 118). Ce va-et-vient des objets ne s'effectue pas à la marge de la vie sociale, il lui est au contraire central, car il accompagne l'intégration permanente de nouveaux objets dans l'univers domestique ou en réadapte d'anciens. Il est intéressant de retenir aussi l'idée que cette entrée et sortie des objets ne s'effectue pas d'abord par une représentation conceptuelle, mais par le corps, qui touche, inspecte, caresse, pour les explorer et les approprier. Les objets ne sortent pas indemnes de ce mouvement d'entrée et de sortie de l'espace corporel. Leur signification évolue, se transforme, à chacun de leur déplacement.
- 26 L'association PHER interpelle ces territoires du soi à travers un objet qui les symbolise, le fer à repasser. Elle remet en scène un objet incorporé dans les pratiques actuelles ou plus largement dans l'imaginaire social des pratiques domestiques. Elle utilise cette familiarisation corporelle pour créer la surprise d'une apparition publique. L'effet scénique de cette dernière donne à l'objet une tout autre dimension que celle anodine de son usage familial traditionnel, en le faisant entrer dans un univers de valeurs historique, esthétique, insolite. Ce renversement d'une place ordinaire vers une place extraordinaire crée un trouble fondé sur les dialectiques de l'invisible et du visible, de l'ordinaire et du merveilleux, du domestique et du métier, de l'anodin et du surprenant. Les visiteurs-spectateurs sont interpellés dans leur espace corporel, intime, privé, familial, en même temps que la mise en vedette du fer à repasser construit un détour cognitif – sans

ressembler toutefois à celui du mode d'emploi dont parle Kaufmann, puisqu'il n'est pas fondé sur la pure pratique. Ce trajet de la sortie de soi est un voyage inattendu tant il ouvre d'horizons en partant des seuls objets : voyage dans les fers des différents corps de métiers, dans l'évolution des métaux, dans la mode, dans les modalités de chauffage, dans les cultures de différents pays ou de communautés. Le site web de l'association propose un étonnant inventaire de sa collection (fers du chapelier, fers à tuyauter, fers à glacer, à défroisser, de voyage, des fers dits « kabyles », le fer à coque, les fers d'enfant...)⁷, clôturant le propos par un appel à sortir de soi cet objet anonyme pour le regarder en face (« Merci de donner aux fers toute la place qu'ils méritent »).

- 27 Le Président de l'association qui organise ces formes d'hétérotopies nomades et circulantes à partir de la commune de Sebourg, désigné comme le « maître du savoir-fer » dans une plaquette touristique de la commune, joue avec passion, inventivité et intuition de cette inversion de la place du fer à repasser (de soi à hors-soi) pour en faire un trajet de rêverie et d'émerveillement. Car plutôt que de transiter purement par une pensée rationnelle (racontant l'histoire, les techniques, etc.) à l'opposé de la familiarisation, les localisations éphémères qu'il produit pour la collection montrent un travail subtil d'ajustement du trajet entre le soi et le hors-soi.
- 28 L'observation d'une de ces visites montre différents processus d'ajustement qui mettent en tension une collection exceptionnelle et généralement inconnue et des objets enfouis dans le monde social ordinaire. Regardons plus particulièrement comment cette tension s'exprime à travers un dispositif spatial qui articule une mise en récit (la conférence) avec une mise en scène – comme façon de montrer et de signifier par l'organisation de l'espace. Cette dernière peut s'apparenter aux « cabinets de collection » (Montpetit, 1996) au regard de la place donnée à l'oralité dans la disposition des objets. Ces lieux d'objets sont dédiés en effet à une pratique de l'oralité et de la monstration qui nécessitent un agencement selon le point de vue de celui qui sait les dire, et non selon des critères d'inventaire et de conservation. La longue table sur laquelle le président de l'association dispose de manière chronologique ses fers à repasser lui permet notamment d'organiser son discours historique autour de ce linéaire, mais c'est aussi une disposition propice à la production d'une démonstration. La forme hybride de la conférence-exposition aménage un dédoublement de l'espace qui se produit en deux étapes. Le premier espace-temps place les publics en posture assise, alignés les uns à côté des autres. Il favorise une écoute collective du conférencier tout en créant une situation de spectacle pour suivre la gestualité de ce dernier lorsqu'il cherche à faire comprendre l'usage d'un fer à repasser (comme un fer de voyage multifonction – fer à repasser, chauffe-eau, fer à friser les moustaches –, adaptable aux différences de puissances électriques entre Paris et la Province). L'objet est ainsi replacé dans l'imaginaire de son espace corporel passé tout en offrant un spectacle d'emboîtement et de désemboîtement, d'escamotage et de réapparition, d'inventivité de l'arrangement entre des matières, des supports, des espaces domestiques (Dagognet, 1989).
- 29 Le deuxième espace-temps autorise le toucher de la collection des fers par les publics (sauf pour quelques pièces jugées plus fragiles) en les faisant accéder à la table et favorise pour finir le trajet de retour des objets vers soi. Ce dispositif spatial décomposé en deux temps, bien que très simple, puise son efficacité dans le double mouvement qu'il instaure entre le public et la collection. À la première phase de mise en distance favorable à l'écoute et à la vision répond celle de la proximité et du toucher ; la mise en récit s'appuie sur cette mise en scène pour construire un espace d'attention autour de la dialectique de

l'insolite et de l'ordinaire, de la complexité technique et du geste familier, de l'émerveillement de l'œil et de l'incorporation, de la réflexivité et des sensations.

- 30 Ce dispositif éphémère de la conférence-exposition est rattaché à l'espace de vie communale à travers la salle qui l'accueille. La localisation de la collection des fers dans la salle municipale participe elle aussi de la mise en scène des objets en plaçant les publics dans une configuration spatiale signifiante qu'ils reconnaissent comme appartenant au monde des interactions sociales du quotidien (la classe d'école, la salle municipale, un local associatif...). D'autre part, c'est une spatialité qui doit son existence à la coordination de deux temporalités, celle de l'événement de la conférence-exposition et celle de la programmation ordinaire de la salle. Le Président de PHER doit coordonner le temps disponible de la salle communale de Sebourg (occupée par les écoles, le judo, le troisième âge, etc.) avec la période de mobilité des groupes de touristes, voire la seule date à laquelle un groupe de 50 à 100 personnes sera sur place. Il en résulte un espace insaisissable, situé entre la flexibilité temporelle d'un événement et le flux ordinaire de la vie sociale.

Conclusion : une approche de l'espace à partir de l'événement

- 31 Ces espaces hétérotopiques de la mémoire ne peuvent être réduits à des esthétiques du surgissement. L'analyse conduite dans cet article montre qu'ils participent d'enjeux politiques et sociaux. Ils définissent des dispositifs d'expression de la mémoire par des acteurs qui n'intériorisent pas la perte des savoir-faire, des objets, des lieux d'activités, mais au contraire qui construisent leurs propres espaces de tri de ce qui fait mémoire de leur point de vue⁸. Ces acteurs ne sont pas à définir comme les « marginaux » d'un système socio-économique dominant, mais comme des acteurs de la limite patrimoniale, qui travaillent à relier la société présente à celle du passé proche. En s'accommodant d'espaces infimes, ils se montrent capables de nous rendre visibles à nous-mêmes dans une autre échelle temporelle et sociale que celle du pur présent.
- 32 Cette relation entre la profondeur temporelle de l'événement et son rapport à l'espace est une question dont s'est emparée récemment la géographie pour prendre en compte, notamment dans le contexte de la ville, le développement de la culture festive, culturelle et festivièrre (Gravari-Barbas & Veschambre, 2005, p. 287). Certains de ces travaux abordent le registre temporel particulier de la relation au passé. Guy Di Méo évoque ce « recours à l'argument patrimonial de nombreuses festivités » qui permet de recourir au temps long d'une histoire, se référant « à un passé assez vague » plus qu'au temps « très daté des commémorations ». Les cas étudiés dans cet article montrent bien, à l'instar de cet auteur, qu'il ne s'agit pas d'un passage à des opérations de marketing territorial ou de loisir mais que la fête relève « de structures plus profondes [...] qui l'enracinent dans une transcendance » (2005, p. 242). Cette échelle temporelle est aussi mise en avant à travers le registre de « la mise en récit » de l'événement lorsque celui-ci intègre l'histoire, inscrivant la dimension éphémère de la fête dans la durée historique (Gravari-Barbas, Jacquot, 2007). C'est à partir d'une telle épaisseur symbolique que se joue, non pas un aménagement spatial par le développement de nouveaux équipements culturels par exemple, mais une utilisation de l'espace que l'on pourrait définir comme « en filigrane ». Au sens figuré, ce terme renvoie à une organisation spatiale qui se devine plus qu'elle ne

s'impose et au sens de la forme qu'il désigne, ce terme renvoie à un jeu étroit entre visibilité et invisibilité (en tant qu'empreinte apparaissant par examen du support par transparence). Il est possible de faire un lien avec le « principe déambulatoire » des fêtes imprégnées de la plastique et de la pratique du mouvement avancé par Guy Di Méo (au sujet des cortèges, défilés, parades, mais aussi d'une fête d'art roulant portée par une compagnie de théâtre de rue) qui « trouve sa place dans la géographie la plus locale qui soit de l'événement festif » (2005, p. 236-237). Si le collectif XXY présenté plus haut paraît plus représentatif de cette mise en mouvement parce qu'il travaille à le mettre en scène (notamment avec le rôle tenu par les caravanes), les deux autres associations en question sont aussi dans ce type de dynamique, à travers des logiques de circuits de visites pour l'une et d'itinérance de ses collections de lieu en lieu pour l'autre.

- 33 Cet article laisse en suspens la question des publics et de leur vécu des événements. On peut dire que de tels dispositifs événementiels ne se définissent pas comme de nouvelles offres culturelles en attente de leurs publics. Les groupes sociaux qui les portent ont des projets bien différents qui visent à aller vers les personnes, notamment vers les habitants ou les personnes vivant sur le territoire, que ce soit sous la forme de l'itinérance ou de l'inscription dans une longue vie associative qui draine une participation. Mais au-delà, si l'entrée par les dispositifs est priorisée, c'est parce qu'elle porte l'enjeu de la construction du rapport symbolique, social et politique à un infra-espace mémoriel, « infra » au sens où il correspond à un espace minoré politiquement et culturellement, qui repose sur une conscience mémorielle associative et une pratique qui s'écarte de toute emprise spectaculaire sur l'espace. Il n'en reste pas moins que l'approche de la production de l'espace urbain par des formes festives fortement médiatisées et transfigurant sur plusieurs mois une ville (comme Paris-Plages, Bruxelles-les-Bains, Plaisirs d'Hiver) offre une voie de convergence avec une structuration de l'espace qui repose sur l'activation d'un processus utopique. Selon Benjamin Pradel, l'urbanisme ne se pense plus à partir de sa dimension fonctionnelle mais de celle immatérielle, cherchant à stimuler des usages. L'espace quotidien est aménagé « de manière calendaire », « selon des séquences et des moments de la journée » ; il émerge d'une forme de « programmation temporelle des lieux » et se développe « en captant les mobilités de loisirs » (Pradel, 2012). Cette manière de réaffirmer des espaces publics temporairement en tant que « lieux collectifs sur le mode de l'utopie » (Pradel, 2007, p. 3) se dessine également dans les cas analysés, à condition de ne pas nier leur importance sociale et culturelle et d'observer ce qui se joue à une échelle infra, celle de la commune, de la ruralité, du bourg, de l'ici et des environs.

BIBLIOGRAPHIE

BESSE Jean-Marc, 2009, *Le goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP.

CLAIS Jean-Baptiste, 2011, *La patrimonialisation des jeux vidéo et de l'informatique : ethnographie en ligne et hors ligne d'une communauté de passionnés*, doctorat de sociologie, Université Jean Monnet, Saint-Étienne.

DAGOGNET François, 1989, *L'éloge de l'objet*, Paris, Éditions Vrin.

DE CERTEAU Michel, GIARD Luce, 1983, « L'ordinaire de la communication », *Réseaux*, vol. 1, n° 3, p. 3-26.

DENÈFLE Sylvette, 1989, « Tant qu'il y aura du linge à laver... », *Terrain*, n° 12. <<http://terrain.revues.org/3329>>

DI MÉO Guy, 2001, « Le sens géographique des fêtes//The geographical meaning of festivities », *Annales de Géographie*, t. 110, n° 622, p. 624-646. <https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2001_num_110_622_1705>

DI MÉO Guy, 2005, « Le renouvellement des fêtes et des festivals, ses implications géographiques », *Annales de géographie*, t. 3, n° 643, p. 227-243. <<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-3-page-227.htm>>

FOUCAULT Michel, [1967]1984, « Des espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, p. 46-49. Publication originale : Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. <<https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>>

GALINON-MÉLÉNEC Béatrice, 2015, « Épistémologie de la notion de trace », in Béatrice Galinon-Méléneq, Sami Zlitni, Fabien Liénard, *L'Homme Trace. Inscriptions corporelles et techniques*, Paris, CNRS Éditions, p. 9-28.

GARRÉ-NICOARA Marie, 2013, *L'espace marionnettique, lieu de théâtralisation de l'imaginaire*, doctorat en arts du spectacle, Université d'Artois, Arras.

GRAVARI-BARBAS Maria, JACQUOT Sébastien, 2014, « L'événement, outil de légitimation de projets urbains : l'instrumentalisation des espaces et des temporalités événementiels à Lille et Gênes », *Géocarrefour*, vol. 82/3. <<http://geocarrefour.revues.org/2217>>

GRAVARI-BARBAS Maria, VESCHAMBRE Vincent, 2005, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », *Annales de géographie*, t. 3, n° 643, p. 285-306. <<https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2005-3-page-285.htm>>

KAUFMANN Jean-Claude, 1997, « Le monde social des objets », *Sociétés contemporaines*, n° 27, p. 111-125.

MONTPETIT Raymond, 1996, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n° 9, p. 55-103.

PAGÈS Sylviane, 2012, « Au risque de l'intime : le butô, une poétique de l'infime », *Repères, cahier de danse*, vol. 1, n° 29, p. 24-27.

PRADEL Benjamin, 2007, « Mettre en scène et mettre en intrigue : un urbanisme festif des espaces publics », *Géocarrefour*, vol. 82/3. <<http://geocarrefour.revues.org/2177>>

PRADEL Benjamin, 2012, « L'urbanisme temporaire : signifier les "espaces-enjeux" pour réédifier la ville », in Yves Bonny, Sylvie Ollitrault, Régis Keerle et al., *Espaces de vie, espaces enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 245-256. <<http://books.openedition.org/proxy.scd.univ-lille3.fr/pur/34454#notes>>

RIPOLL Fabrice, 2006, « Réflexions sur les rapports entre marquage et appropriation de l'espace », in Thierry Bulot, Vincent Veschambre, *Mots, traces et marques : dimensions spatiale et linguistique de la mémoire urbaine*, Paris, L'Harmattan, p. 15-36.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2004, « Objets esthétiques ? », *L'Homme*, n° 170. <<http://lhomme.revues.org/24782>>

TORNATORE Jean-Louis, 2006, « Trou de mémoire. Une perspective post-industrielle de la "Lorraine sidérurgique" », in Jean-Claude Daumas, *La Mémoire de l'industrie. De l'usine au patrimoine*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, Les cahiers de la MSH Ledoux, p. 49-80.

NOTES

1. Programme de recherche intitulé « Des médiations patrimonialisantes : la transmission de la mémoire scientifique, technique et industrielle » (Medpat, 2016-2018), coordonné par Cécile Tardy, financé par le ministère de la Culture et de la Communication. Les trois exemples choisis pour cet article ont été repérés avec l'aide de l'association *Proscitec, Patrimoines et Mémoires des Métiers*, qui anime un réseau de 70 associations en région Hauts-de-France et du service départemental du développement des musées thématiques du Nord.
 2. Le collectif XXY s'est transformé depuis en une nouvelle structure, « Les Nouveaux Ballets du Nord-Pas de Calais », laquelle porte désormais le projet « Du fil à retordre ! ». La porteuse du projet est originaire de ce territoire.
 3. Je remercie le Collectif XXY, le Musée hospitalier régional de Lille et l'association PHER de leur disponibilité et de leur confiance ainsi que du travail de réflexion accordé lors de nos entretiens.
 4. Présentation sur le site web du projet.
 5. Ce sont des espaces communaux associatifs qui n'ont pas l'appellation « Musée de France ».
 6. Les citations d'entretiens apparaissent dans le texte en italique et sans guillemets pour faciliter leur repérage et leur identification.
 7. Citation extraite du site web de l'association.
 8. Je renvoie à ce sujet au texte de Jean-Louis Tornatore (2006) qui questionne à propos de la disparition de la Lorraine sidérurgique le rôle de l'institution du travail de mémoire pour permettre aux acteurs d'être « des sujets égaux du temps ».
-

RÉSUMÉS

Cet article cherche à éclairer la relation entre mise en mémoire et spatialités lorsque des collectifs inventent des manières de parler, de montrer, de fabriquer des « petites scènes » autour de pratiques et d'objets techniques, scientifiques, industriels. Il analyse l'émergence temporaire d'infra-espaces des mémoires. Souvent minorés, ils portent pourtant un acte politique de la part de groupes qui désirent participer au travail mémoriel de la société. À travers trois cas de représentations des mémoires du Nord par des collectifs, d'artistes, de passionnés et d'anciens professionnels, l'analyse conduite participe des questionnements sur les modalités de structuration de l'espace à partir de l'événement, de la disposition temporaire des lieux et de leurs usages.

This article explores the relations between memory and spatialities in situations where members of groups invent ways of, showing, speaking about and creating small-scale performances around technical, scientific and industrial practices and objects. It analyses the temporary emergence of infra-spaces of memories. Often overlooked, these specific cultural forms of spatial constitute nonetheless a political act on the part of collectives who seek to participate in social memory processes. Through analysis of three examples of cultural mediation of memories of the "Nord"

region of France, undertaken by artists, amateurs, or retired professionals, this research allows us to examine processes of spatial structuring by considering cultural events, the temporary organization of public space and practices of space.

INDEX

Mots-clés : représentations, formes spatiales, traces de mémoire, association, espace symbolique, hétérotopie

Keywords : performances, spatial form, memory traces, group, symbolic space, heterotopia

AUTEUR

CÉCILE TARDY

GERiCO

Université de Lille

cecile.tardy@univ-lille3.fr