

**Ministère de la culture et de la communication,
Programme de recherche territorialisée, axe 4 : Mémoires des
lieux et projet urbain : du deuil à la création**

**L'IMAGINAIRE OUVRIER DANS LES CONSTRUCTIONS
MEMORIELLES ET PATRIMONIALES DES VILLES
INDUSTRIELLES
L'EXEMPLE STEPHANOIS**

Mai 2009

**MICHEL RAUTENBERG
SANDRA TRIGANO
CORINE VEDRINE**

**Université de Lyon, 42023 / UMR 2024, Mondes et dynamiques des
sociétés/ Université Jean Monnet Saint Etienne**

Table des matières

Table des matières

1. Rappel du projet
- 1 Stéréotypes et emblèmes dans la construction des imaginaires sociaux
 - 1.1 Image, imaginaire
 - 1.2 L’imaginaire social, entre Bachelard et Durkheim
 - 1.3 L’apport de Maurice Godelier
 - 1.4 De l’imaginaire social aux “idées-images”
 - 1.5 Emblèmes et stéréotypes, deux expressions des « idées-images »
- 2 Artistes et acteurs de la culture dans la réinterprétation de la culture ouvrière et industrielle
 - 2.1 Introduction
 - 2.1.1 Questionnement général
 - 2.1.2 Présentation de l’enquête
 - 2.1.3 Réseaux de sociabilité, les « mondes » culturels stéphanois
 - 2.2 Typologie du rapport des artistes et acteurs culturels à la ville
 - 2.2.1 La ville et son bâti comme contexte physique à l’activité artistique et culturelle
 - 2.2.1.1 Des évènements ponctuels
 - 2.2.1.2 Projets à long terme de type « friche »
 - 2.2.2 La ville comme objet de création
 - 2.2.3 La ville comme inspiratrice de valeurs
 - 2.3 Esthétique, patrimonialisation et détournement
- 3 Imaginaire et quartier. Enquête sur le Soleil, quartier stéphanois situé au nord-est de la ville
 - 3.1 Le quartier du soleil : un imaginaire spatial et temporel.
 - 3.1.1 Le quartier : un espace partagé.
 - 3.1.2 Délimitations et repères.
 - 3.1.3 Le Soleil qualifié : un village ouvrier, populaire, « agréable » auquel on est attaché.
 - 3.2 Histoire et mémoire du quartier. Temps et expériences partagés.
 - 3.2.1 les habitants du soleil. Identité et stéréotypes.
 - 3.2.2 Communautés imaginées générationnelles.
 - 3.2.3 la question de la reconversion industrielle et particulièrement du « Renouveau urbain » en tant que nouvelle idée-image à promouvoir.
- 4 Références citées.
- 5 ANNEXE : LA CULTURE OUVRIERE EN IMAGE

1. Rappel du projet

Ce projet de recherche s’inscrit dans un programme plus large visant à évaluer la place des imaginaires sociaux dans les constructions patrimoniales et mémorielles de villes ou zones urbaines

maquées par une forte présence de l'industrie et de la culture ouvrière : la région de Loos-en-Gohelle dans le bassin minier sur le Nord Pas de Calais, les villes de Clermont Ferrant et Saint Etienne. Compte tenu des impératifs de la recherche, et d'autres soutiens financiers¹ qui sont venus abonder le projet, celui-ci a sensiblement évolué. Le terrain de Clermont-Ferrand a été abandonné. Un chantier comparatif a été engagé sur le Nord-Pas de Calais dans le cadre d'un autre financement de recherche. Un nouveau chantier devrait démarrer en Bulgarie cet été.

Ce rapport n'abordera donc que les travaux engagés sur Saint-Etienne. Etant donné le cadre nouveau qui nous a été donné grâce à un financement de 3 années par l'ANR, nous avons préféré considérer que le projet proposé au ministère de la culture pouvait représenter une première étape d'un programme de recherche de plus grande envergure sur les imaginaires urbains dans les villes marquées par le développement industriel. Ainsi, il faudrait le lire comme un rapport d'étape d'une équipe engagée pour une recherche d'encore deux années².

L'intérêt du terrain stéphanois est l'industrie, en tant qu'activité structurant l'essentiel de l'économie et de la société locale, et en tant que productrice de traces matérielles et mémorielles, marque profondément l'imaginaire des villes où elle s'est installée dans la durée : à Saint-Etienne, l'industrie est à l'origine du développement urbain dès la fin du XVIIIème siècle³, l'Ecole nationale supérieure des mines est née d'une ordonnance royale du 2 août 1816 et a contribué à alimenter largement les élites locales d'une classe d'ingénieurs de haut niveau venus de tout le pays ; Saint-Etienne est ainsi le berceau d'une véritable élite économique et industrielle, et d'une classe ouvrière puissante qui fut longtemps marquée à la fois par ses origines paysannes et catholiques, et par l'anarcho-syndicalisme qui fut très vivace dans les vallées de l'Ondaine et du Gier.

- Le projet de recherche initialement déposé mettait fortement l'accent sur les liens entre patrimoine et mémoire collective, considérant qu'ils s'inscrivaient dans un imaginaire social plus ou moins largement partagé, qui leur donnait un cadre cognitif, symbolique et pragmatique. Nous supposons que dans ce cadre, acteurs sociaux et institutions politiques et culturelles élaboraient de nouvelles relations, sous les bons auspices de la mémoire collective et du patrimoine qu'on supposait pouvoir être utilisés pour incarner la rencontre entre le passé et le présent. La candidature de Saint-Etienne pour être capitale européenne de la culture nous y incitait⁴. Sur un autre terrain, la ville de Clermont-Ferrand, Corine Védrine⁵ avait montré que les édiles municipales et les élites industrielles pouvaient mobiliser le patrimoine et la mémoire collective pour tenter d'adoucir la brutalité du passage entre la ville industrielle et la ville post industrielle. Le choix du terrain a laissé partiellement de côté l'entrée par le patrimoine pour

¹ L'équipe impliquée dans ce projet s'est singulièrement agrandie à l'occasion d'un soutien de l'ANR sur une recherche intitulée « L'imaginaire urbain dans les régions ouvrières en reconversion : le bassin stéphanois et le bassin minier du Nord-Pas De Calais », d'un soutien du cluster 12 de la région Rhône-Alpes pour une recherche intitulée : Saint-Etienne, ville de foot et de théâtre, et d'une aide du ministère des affaires étrangères pour une recherche en Bulgarie sur la ville de Belème. Les trois recherches étant également placées sous la direction de Michel Rautenberg

² Soulignons également le fait que le projet, bien que accepté sur un programme 2006, n'a fait l'objet d'une convention financière qu'en septembre 2007, pour une durée de 18 mois.

³ Souvenons nous que pendant la Révolution la ville fut rebaptisée Armeville

⁴ Candidature qui ne fut finalement pas retenue, Saint-Etienne devant laisser la place à l'ennemie héréditaire, Lyon, qui elle même n'atteignit pas le stade final du concours.

⁵ « Les " Bibs " et l'esprit michelin : Ethnographie d'un mythe industriel », thèse soutenue à l'université des sciences et technologies de Lille, 2006

privilégier la mémoire collective et la manière dont elle rend compte de l'existence des liens qui unissent les habitants d'un quartier. Corine Védrine montre en particulier – mais comme nous l'avons dit la recherche n'est pas terminée- que le quartier fonctionne comme une « communauté imaginée » qui mobilise images et souvenirs pour produire et se transmettre une certaine idée de leur quartier.

L'une de nos hypothèses principales était que les institutions culturelles et les artistes contribuent aujourd'hui largement à la production de ces imaginaires de la ville –plus que de la mémoire directement- en fournissant images, interprétations, cadre narratif. Sandra Trigano, par une observation participante particulièrement active et engagée, a engrangé une bonne connaissance des milieux artistiques locaux et propose une esquisse de typologie des liens qui unissent certains artistes avec la ville.

Nous avons émise une quatrième hypothèse qui était que la quasi disparition de la figure de l'ouvrier de la scène politique et médiatique– contre toutes les évidences statistiques⁶, pouvait être « réparée » par sa réintroduction plus ou moins mythifiée dans l'univers de la culture et du patrimoine. Cette hypothèse reste posée, mais nous ne l'avons pas encore mise à l'épreuve.

Le rapport se présente en trois parties. Une partie introductive, rédigée par Michel Rautenberg, présente une réflexion générale sur la notion d'imaginaire social. La deuxième partie, rédigée par Sandra Trigano, fait état des enquêtes sur les artistes stéphanois et leur usage l'imagerie de la culture ouvrière et minière. La troisième partie, rédigée par Corine Védrine, est une première ébauche d'une enquête ethnographique sur un quartier marginalisé de Saint-Etienne, marginalisé géographiquement et politiquement puisqu'il est situé en dehors des principales opérations de rénovations urbaine, et qui fut pourtant le principal quartier de mineur de la ville.

⁶ La communauté d'agglomération de Saint-Etienne abrite 1700 entreprises industrielles, sur un total de 11 000 entreprises ce qui en fait le premier bassin de PME-PMI au niveau national.

1 Stéréotypes et emblèmes dans la construction des imaginaires sociaux

Cet article traite de deux figures de l'imaginaire social, l'emblème et le stéréotype. Il s'agit de deux expressions de l'imaginaire social que nous employons quotidiennement dans les échanges sociaux ou dans notre manière de nous représenter le monde, même si elles ont été relativement peu travaillées par les sciences sociales, en tout cas moins que les formes plus narratives de récits comme les légendes, ou des formes figuratives comme les arts dits « populaires » et leurs déclinaisons contemporaines⁷. L'une des caractéristiques de l'emblème et du stéréotype, par rapport à d'autres figures de l'imaginaire social, est qu'ils se rapportent prioritairement pour l'un, largement pour l'autre, à l'image. Dans le sens courant, l'emblème est un insigne, une image destinée à figurer un métier (le caducée est l'emblème du médecin), une nation (le coq gaulois). Le stéréotype est une opinion toute faite, il relève donc du domaine des idées, mais il s'agit d'une idée qui va s'exprimer sous la forme d'images, de « clichés » comme on parle de clichés photographiques : le dessin humoristique et la caricature abondent de stéréotypes pour aller droit au but. On peut dire que le stéréotype est une image en mots.

Il nous faut donc commencer par expliciter les rapports entre image et imaginaire, puis nous développerons plus précisément les notions d'emblème et d'imaginaire ; enfin nous expliciterons ces notions au travers de l'exemple du patrimoine culturel minier.

Avant de commencer, une précision s'impose toutefois : définir les termes imaginaire et imagination. Sans nous appesantir sur la question, précisons que nous emploierons le terme *imaginaire* pour évoquer la fonction cognitive, tel que la tradition psychanalytique en a parlé, que nous emploierons l'expression *imaginaire social* pour désigner une compétence collective (l'imaginaire d'une société), et le terme *imagination* (ou *imagination collective*) pour désigner une pratique, un processus, qu'il soit individuel ou social.

1.1 Image, imaginaire

Entre image et imaginaire, les liens sont évidemment intimes. L'image renvoie à la reproduction, à la ressemblance, à l'imitation. Elle est une réalité physique, un objet matériel qui a une forme approchant plus ou moins d'une autre réalité, elle a une esthétique, elle évoque avec plus ou moins de réalisme et de précision une situation vécue, un objet, un paysage. Mais elle est aussi un produit de notre imagination créatrice. L'image est, pour le

⁷ Musique, arts de la rue etc.

moins double, d'une part représentation matérielle, d'autre part représentation mentale. Cette dualité nous renverrait à une très classique sémiologie s'il n'y avait autre chose qui fait toute la complexité de notre production symbolique. L'image matérielle, l'image copie reproductible, peut tout aussi bien représenter notre tentative de mettre le réel en image, et on aurait là une forme particulière du langage, une relation plus ou moins élaborée entre une image signifiante et un objet signifié ; mais elle peut aussi traduire une fantasmagorie, une pure fantaisie qui concentre dans une même apparence matérielle le signifiant et le signifié, l'objet et sa représentation puisque alors la représentation est l'objet. Ainsi, comme le rappelle le philosophe Pierre Kaufmann⁸ la relation de l'image à l'imaginaire est le problème même de l'imaginaire. Notre imagination créatrice peut elle-même donner naissance à des « images-copies », des images matérielles nées de nos phantasmes, images peut-être « fantastiques » (on évoquerait plutôt aujourd'hui des images « virtuelles ») qui deviendront des genres de « parodie du réel », des « quasi-réalités » nous dit Kaufmann. L'image porte le sens, mais elle est aussi au delà du sens, ou elle est à côté du sens. Elle renvoie à un autre registre que celui de la signification et du symbole, elle renvoie à l'activité imageante de notre esprit, à notre capacité de créer des mondes ou des bribes de monde par lesquels nous nous approprions le réel comme le font les écrivains et les artistes.

Ce lien construit entre l'imaginaire – ou le rêve- et le réel a une histoire ancienne, c'est le fondement anthropologique du mythe qui raconte d'où nous venons et qui nous sommes. Mais l'imaginaire ne se réduit pas dans le mythe, même s'il le nourrit. Pierre Kaufmann fait remonter à Novalis, écrivain romantique allemand mais aussi ingénieur des mines, les premiers textes littéraires qui construisent une nette homologie entre le monde réel et l'imaginaire. C'est le cas par exemple dans son roman *Heinrich von Ofterdingen* dans lequel il cherche à traduire en images, à travers l'évocation du travail du mineur, l'harmonie entre l'homme, le cosmos et le plus profond de la terre⁹. Il fait dire au mineur : « *J'avais le sentiment d'une solennité étrange, et cette lumière devant moi scintillait comme une bonne étoile qui me montrait la voie des chambres secrètes où sont cachés les trésors de la nature* [11]. »

Le 19^{ème} siècle débute avec le Romantisme allemand qui va produire une profusion d'images à vocation poétique et, bien souvent, politique ; il se continue avec l'éveil des nationalités qui va s'accompagner d'une forte production artistique et romanesque, l'arrivée de la photographie et l'essor considérable de l'imprimé qui vont contribuer à donner à l'image et au regard, pour observer le monde mais aussi pour percevoir l'invisible¹⁰, un rôle plus important

⁸ Dans son article de *l'Encyclopedia Universalis*, « Imaginaire et imagination », Paris, 1980

⁹ Florence Fabre-Tournon, « Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande » *Imaginaire & Inconscient*, [L'Esprit du temps](#), 5, 2002/1, p. 7 à 15

¹⁰ Par exemple le spiritisme qui connut un fort développement en France et en Europe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle

dans l'expérience humaine. Freud l'avait bien perçu en analysant la notion « d'inquiétante étrangeté ». Le trouble entre le réel et ses succédanés que permet désormais l'image sera un puissant moteur de l'imaginaire littéraire et théâtral.

Cette « inquiétante étrangeté », Freud la décèle dans les Contes fantastiques de Hoffman, quand le romancier donne l'exemple de l'ambiguïté que nous pouvons ressentir devant un automate trop ressemblant : « L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate »¹¹. Nous avons là une première matrice qui trouvera sa plus forte expression au milieu du 20^{ème} siècle avec les travaux de Gaston Bachelard et de Jacques Lacan.

La sociologie naissante s'attachera pour sa part à étudier le vaste ensemble des « représentations collectives », que ce soient les religions chez Durkheim et Mauss, ou la notion de charisme chez Max Weber. Le partage des mêmes représentations est indispensable à la cohésion d'une société et à la préservation de son identité, les représentations sociales contribuent à organiser et à classer pratiques et connaissances individuelles et collectives. Cependant, l'imaginaire n'est pas une notion développée en tant que telle chez Durkheim. Aujourd'hui encore, elle est absente des principaux dictionnaires de sociologie ou d'anthropologie. Et peine à trouver sa place dans le paysage académique.

1.2 L'imaginaire social, entre Bachelard et Durkheim

Dans la période contemporaine, les travaux sociologiques les plus nombreux, en France, sont inspirés par Gilbert Durand et Michel Maffesoli.¹² A la source de leur approche on trouve les analyses du philosophe et épistémologue Gaston Bachelard sur la notion « d'imagination matérielle », publiés entre la fin des années 1930 et les années 50 qui ont également inspirés certains courants de la psychanalyse et de l'analyse littéraire. Pour Bachelard, l'imagination possède une autonomie de signification et il faut la distinguer du monde des symboles. L'imagination ne transcrit pas la réalité mais est plutôt inspirées par des archétypes de l'activité cognitive. L'imagination est une propriété de la pensée, comme la symbolisation ou la raison. Il distingue l'imagination « formelle » et l'imagination « matérielle ». La première produit des images qui reprennent les aspects du monde réel, on s'imagine voler, par exemple, en se rêvant comme un oiseau avec des ailes. La seconde prend directement source dans notre

11 Sigmund FREUD (1919), « L'inquiétante étrangeté » Essais de psychanalyse appliquée. Paris : Éditions Gallimard, 1933. Réimpression, 1971. Collection Idées, nrf, n° 263, 254pages. (pp. 163 à 210), "Les classiques des sciences sociales"

Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

12 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod (1^{re} édition Paris, P.U.F., 1960) de Gilbert Durand pouvant être considéré comme l'ouvrage fondateur du courant de la sociologie de l'imaginaire

rapport intime à la matière. Bachelard suppose que notre activité psychique est nourrie par ce rapport profond aux « matières » qui constituent le monde –l’air, le feu, l’eau, l’espace, l’habitat. L’imagination produit des images qui sont les expressions, -ou les sublimations- plus ou moins clairement directes, de ces archétypes¹³. L’idée maîtresse qui nous retient ici dans son œuvre est que l’activité psychique s’exprime d’abord par des images avant de produire pensées, symboles et sentiments.

Pour l’anthropologue, le travail de Bachelard sur l’imagination matérielle est d’usage difficile car l’imagination semble fonctionner sur un registre autonome, dans un dialogue entre l’individu, lui même et le monde qui l’entourne, mais sans que les rapports entre les hommes semblent avoir une place. Cependant, quelques unes de ses intuitions peuvent être retenues, en particulier que l’activité cérébrale peut transformer les images en idées qui nous relient au monde social. Le psychanalyste français Robert Desoilles¹⁴ a montré dans les années 60 que les images cérébrales pouvaient être exprimées en paroles et que celles là révélaient une construction plus ou moins élaborée entre l’imaginaire du patient, qui était organisé sur un modèle spatial, son expérience sensori-motrice, et les situations qu’ils vivait dans sa vie quotidienne. Notre imagination pioche des situations dans le monde social et établit des rapprochements et des correspondances ses propres images. Nous faisons face à ces situations dans notre entourage familial ou professionnel, elles impliquent des personnes qui nous sont proches, des paroles ou des événements qui peuvent évoquer en nous une situation qui a été traumatisante. Nous mettons alors en correspondance avec ces modèles avec des personnages de récits plus ou moins légendaires ou historiques, des images littéraires, des expériences anciennes. Ces images, qui participent d’une certaine manière à un patrimoine commun d’images collectives, nous aident par ailleurs, selon Desoilles, à nous approprier le monde de manière singulière et personnelle. C’est en sollicitant ses patients par l’intermédiaire de ce qu’il appelle les « rêves éveillés » que Desoilles va parvenir à identifier ces correspondances entre des situations vécues et traumatisantes, et des motifs imaginaires anciens qui ont pu être transmis au patient pendant son enfance.

Parmi les institutions qui jouent un rôle primordial dans cette transmission, se trouve la famille. Ainsi, Desoilles a souvent noté l’importance de paroles dites par des grands parents que le sujet n’avait jamais connu, mais qui tenaient dans son imaginaire une place primordiale : elles avaient été transmises par les parents et le patient faisait par lui même le lien entre ce qu’il vivait et ces images de ses grands-parents. Ces remarques de Desoilles sont importantes pour le thérapeute comme pour l’anthropologue car nous voyons le patient d’une part, l’informateur d’autre part, s’approprier des histoires, des témoignages, des souvenirs qu’il ne peut pas matériellement avoir connu directement. L’anthropologue doit cependant lui aussi prendre en compte ces données car, nous dit Desoilles, nous sommes les dépositaires

¹³ Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, 1948, p 4-5.

¹⁴ Robert Desoilles, *Le rêve éveillé dirigé. Ces étranges chemins de l’imaginaire*, Erès, 1973.

d'une mémoire ancestrale qui forge notre rapport au monde en s'inscrivant dans notre imaginaire. C'est pourquoi, dans nos représentations et dans notre manière d'interpréter le monde, nous associons intimement le monde réel avec notre monde imaginaire. Dans les travaux que nous avons entrepris sur le patrimoine et l'imaginaire minier, ce sont d'autres types d'histoires que nous allons repérer : héroïsation du mineur, récits de catastrophes, respects de traditions festives comme la Sainte Barbe, récits de militants, nostalgie d'une solidarité sociale qui contribuent à construire la trame d'une « culture minière » qu'on évoque aujourd'hui comme un monde résiduel qui continue pourtant à fournir une grille d'interprétation pour penser le présent.

Une autre source pour comprendre la place de l'imaginaire dans nos comportements et nos manières d'être au monde est, nous l'avons dit, l'approche durkheimienne des représentations, même si les notions d'imagination et par surcroît d'imaginaire, ne sont formellement présentes dans l'œuvre du sociologue. Dans son ouvrage traduit en français sous le titre « Après le colonialisme », Arjun Appadurai, qui donne une large place à l'imagination et aux flux d'images dans la mondialisation, exprime sa dette l'égard de la sociologie de Durkheim¹⁵. Pour Durkheim, les représentations sociales doivent être comprises en plusieurs temps : ce sont d'abord les conceptions que se font les individus de la vie sociale, ces conceptions dérivant de ce qu'il appelle la « morphologie sociale », c'est-à-dire les formes que prend la vie sociale (rappelons que pour Durkheim, les solidarités mécaniques sont également dites par ressemblance : il y aurait rapport d'homologie, et non de raison, entre les formes de la vie sociale et les formes de la pensée dans les sociétés traditionnelles). Ensuite les individus produisent, sur ces bases, d'autres représentations collectives organisées, comme la religion, la magie, le totémisme etc¹⁶. Même s'il y a homologie entre la structure sociale et la structure des représentations, il y a pour Durkheim autonomie des premières par rapport aux secondes¹⁷. Les systèmes de représentations sont des réalités autonomes qui existent indépendamment de la psyché de chaque individu. Le « dialogue entre l'imagination et les rites » qu'évoque Appadurai (p.31) est bien dans la continuité des conceptions de Durkheim sur le sacré et le religieux, mais l'imagination telle qu'il la conçoit est sortie du cadre ancien que nous venons d'évoquer (les arts, les rites, les mythes) pour investir le quotidien des gens. L'imagination est créatrice d'images qui vont être porteuses de sens. D'autre part, la société a toujours cherché à organiser l'imaginaire de ses membres pour donner un sens partagé aux actes collectifs, également pour intégrer les actes individuels dans le collectif. Mais les cadres ont changé. L'imagination n'est plus encadrée par des institutions solides et des rituels organisés selon les règles durkheimiennes d'unité de temps et de lieu. L'imagination est

15

¹⁶ (ref : « Représentations individuelles et représentations collectives »)

¹⁷ . (Steiner, *la sociologie de Durkheim*)

soumise désormais à l'encadrement des médias et des flux, et même s'il peut y avoir apparence d'unité de lieu, celle-ci est d'abord illusion ou construction par les médias et les « flux » d'images, de touristes, de masses financières, de militants tiers-mondistes etc. (*Exemple de la mine : Germinal*). Plus généralement, on peut dire que les images télévisuelles entretiennent des états de tension¹⁸, qu'elles contribuent à orienter, à organiser les émotions et la « conscience collective » pour reprendre l'expression de Durkheim, et ce faisant elles participent non seulement à la production d'une imagerie populaire mais, plus encore elles participent à la construction d'une « imagination collective » organisée¹⁹.

1.3 L'apport de Maurice Godelier

Depuis quelques décennies, la notion d'imaginaire n'a pas été complètement absente de l'anthropologie française. Il faut citer l'ouvrage de Maurice Althabe²⁰ Mais surtout les travaux de Maurice Godelier, depuis la publication de son ouvrage essentiel qui pose véritablement les bases d'une anthropologie sociale de l'imaginaire, *l'Idéal et le matériel*²¹. Dans son dernier ouvrage Godelier (2006) confond la notion d'Idéal qu'il avait forgé dans les années 70 avec celle d'imaginaire, sans expliquer pour autant les raisons pour lesquelles il avait pensé devoir pratiquer ainsi. Dans *l'Enigme du Don*²², ouvrage dans lequel il revisite le grand texte de Mauss et l'interprétation qu'en a fait Lévi-Strauss, il précise ses idées précédentes.

Le don, même dans notre société, possède des traits spécifiques qui attachent le donataire au récipiendaire, et qui les lient tous les deux à l'objet donné. Godelier remarque, à la suite de Lévi-Strauss, que Mauss fait une erreur d'interprétation dans les raisons pour lesquelles nous sommes obligés de rendre (ou de faire circuler) le don reçu. L'explication par le « mana », une partie de l'esprit des détenteurs successifs dont l'objet échangé resterait porteur, conduit à une impasse. Selon Lévi-Strauss, la vraie raison des fameuses « trois obligations » (donner, recevoir, rendre) est que l'échange est à l'origine de toute la vie sociale. La nécessité d'échanger serait incluse dans notre manière de penser, dans notre inconscient. Intéressé à découvrir les structures inconscientes de l'esprit, Lévi-Strauss donne la priorité à ses dimensions symboliques et aurait négligé l'imagination qui était pourtant une dimension importante de la sociologie de la religion de Durkheim et de Mauss. Il refuserait d'accorder de l'importance aux sentiments et aux croyances. Afin d'expliquer la manière dont pensent les

¹⁸ Une bonne illustration de ces états de tension est la récente crise du capitalisme qui a succédé à la « crise des subprimes » américaine. Mais on pourrait tout aussi bien évoquer la situation de tension télévisuelle qui a précédé à l'élection de Jacques Chirac à la présidence de la république française en 2002.

¹⁹ Méfions nous cependant de ne pas « culturaliser » ces phénomènes à l'excès, critique qu'on peut avancer à l'encontre de l'ouvrage d'Appadurai. Certes, la circulation des biens et des messages culturels tient une place éminente dans le monde actuel. Mais il faut aussi prendre en compte la spécificité des situations sociales spécifiques. On ne peut pas comprendre les émeutes populaires qu'a connues la France dans le début des années 2000 sans les référer à « l'histoire incorporée » des classes populaires, selon l'expression de Pierre Bourdieu dans *la Misère du Monde*, en particulier à leur place dans une société qui organise ses classes sociales sur une base ethnique.

²⁰ Gérard Althabe, *Oppression et libération dans l'imaginaire*, La Découverte, 2002 (1^{ère} édition Maspéro, 1969)

²¹ Maurice Godelier, *L'Idéal et le matériel. Pensées, économies, sociétés*, Fayard, 1984

²² Maurice Godelier, *l'Enigme du don*, Fayard, 1996

gens, il suggère que nous devons analyser l'esprit humain comme un système signifiant grâce auquel nous parvenons à interpréter notre environnement social et naturel. Les croyances sont, pour Lévi-Strauss, comme le « mana » des Mélanésiens des « signifiants flottants » dont la particularité est de ne pas être associé à un signifiés stable.

Nous savons désormais la dette des sciences cognitives à l'égard du structuralisme, mais nous savons aussi les limites de cette théorie. Pour Godelier, l'une des critiques qu'on peut lui faire est d'avoir justement négligé l'imaginaire. Pour en comprendre les raisons, nous devons nous replacer dans le contexte philosophique de l'époque. Lévi-Strauss a l'ambition de rapprocher l'anthropologie de la linguistique et des mathématiques. Pour cela, il est plus aisé d'utiliser les signes et les symboles, qui peuvent être ramenés à des entités discrètes, que des images et des sentiments qui sont toujours plus aléatoires et aux contours plus ou moins bien discernables. De manière générale, la période est marquée par la place prise, en France, par les approches sémiologiques pour analyser la culture. Godelier souligne ainsi les liens étroits qui unissaient la théorie structuraliste et les travaux psychanalytiques de Jacques Lacan. Durant les années 50, Lacan définit un cadre intellectuel dans lequel Lévi-Strauss inscrira sa conception de la culture comme système de signes : il distingue trois « ordres », le réel, le symbolique et l'imaginaire. Il donne la primeur à l'ordre symbolique pour appréhender le réel et dans la production de l'imaginaire. Lévi-Strauss et Lacan, qui par ailleurs étaient proches, partageaient la même orientation : réduire la pensée et le social au langage et au contrat (Godelier : 38).

Reprenant le postulat durkhemien, Godelier défend la position inverse, Ce qui importe selon lui est la manière selon laquelle les gens imaginent la société qu'ils forment ensemble, comment ils imaginent les relations qu'ils ont les uns avec les autres (p 42-42). L'imaginaire est institué dans des institutions sociales, il s'exprimera dans les liens sociaux, dans des symboles. Le don est l'une de ces institutions dans lesquelles s'exprime l'imaginaire d'une société. A la différence de Mauss et de Lévi-Strauss, Godelier suppose que les échanges ne permettent pas d'expliquer le social dans sa complétude parce qu'il y a des choses qui ne s'échangent pas, en particulier les plus sacrées d'entre elles, et que ce sont justement celles-ci qui donnent à celles qui s'échangent leur valeur symbolique et spirituelle. Il faut cependant se souvenir que, selon l'imaginaire des Trobriandais et de bien d'autres, les choses échangées conservent une empreinte de ceux qui nous les ont cédées. Si nous oublions le potentiel imaginaire contenu dans le don, alors nous ne pouvons pas comprendre la kula et le potlatch.

1.4 De l'imaginaire social aux "idées-images"

Les deux approches précédentes, celle issue de l'imagination matérielle de Bachelard et celle que propose Godelier dans la continuité de la conception durkhemienne des représentations collectives, nous conduisent à proposer deux hypothèses. Tout d'abord, nous devons analyser l'imaginaire indépendamment d'une sémiologie qui, en focalisant les productions cognitives sur leurs aspects symboliques, conduit à négliger les produits de l'imagination, « l'activité imageante » dont parlent les psychanalystes. Nous considérerons au contraire que notre activité symbolique pioche dans notre imaginaire afin d'associer la pensée symbolique à des images que notre imaginaire possède « en stock » pour ainsi dire. La mana qu'évoque Mauss dans *l'Essai sur le don* pour caractériser la propriété magique de l'objet échangé n'est pas un « signifiant flottant » comme la nomme Lévi-Strauss, elle est un produit de l'imaginaire, un ensemble de récits et d'images plus ou moins fixés dont la signification n'est pas donnée a priori, mais qu'on utilise pour « mettre en image » le sens qu'on donne au don. En second lieu, il faut souligner la difficulté d'appliquer des modes explicatifs ou interprétatifs généraux aux productions de notre imagination, ce qui peut expliquer pourquoi nombre d'anthropologues et de psychanalystes ont fait le choix de donner la primauté au symbolique qui entre plus aisément dans la rationalité de la pensée structuraliste et plus largement scientifique. Comme l'écrit Robert Desoilles, il ne peut pas exister une signification univoque pour chaque image. A chaque contexte nouveau, celle-ci changera. Une histoire racontée par un patient pourra être associée à plusieurs types de situations, y compris à des situations qu'il n'a pas vécues alors qu'il prétend le contraire. Desoilles prend l'exemple du soleil : pour un patient l'image du soleil est associée à l'amour, pour un autre à l'intelligence, pour un troisième à la cruauté parce qu'il avait été frappé dans son enfance par la mythologie aztèque. Il ne peut donc pas y avoir de dictionnaire des images symboliques, ajoute-t-il, en dépit du fait que quelques figures laissent des marques profondes dans la mémoire collective, comme les images de Peter Pan ou de Cendrillon qui appartiennent à notre culture occidentale contemporaine. On peut ainsi avancer qu'il serait possible de constituer pour chaque société un catalogue, qui ne serait jamais bouclé, sur le mode des catalogues de contes que l'ethnologie du début du 20^{ème} siècle a produit, des images et des histoires qui lui sont propres, mais un catalogue d'images sans légendes, ou du moins avec des légendes qui varieraient selon les situations. Pour les Trobriandais, les coquillages dont ils font des bijoux sont une figure de proue de leur imaginaire parce qu'ils représentent l'institution pivot de leur société. Des histoires qui mettent en image et en récit le rituel de la kula accompagnent la transmission des coquillages, histoires qui pourraient entrer dans un tel catalogue.

Dans des sociétés complexes comme les nôtres, il est plus difficile de préciser en quoi pourrait constituer ce « catalogue » d'images collectives. En effet, elles peuvent avoir de multiples sources, depuis la tradition qui transmet un corpus d'histoires, d'images ou de

comptines²³, jusqu'aux médias qui participent évidemment très majoritairement à la constitution de notre imaginaire collectif. Appadurai avait évoqué ces images qui font le tour du monde, rassemblant des communautés éparpillées aux quatre coins du globe comme les Pakistanais qui se passionnent pour les matches de cricket. C'est probablement parmi ces images sportives, le cinéma, la musique dite « populaire » et les contes pour enfants dans lesquels il faut bien intégrer les films de Walt Disney et Harry Potter que nous pouvons trouver que nous pourrions engager un catalogue des images collectives propres à une société. A des niveaux territoriaux plus modestes, nous pourrions probablement également produire des catalogues d'images partagées : l'hypothèse que nous pouvons formuler par exemple pour ce qui concerne les anciens territoires miniers sur lesquels nous concluons cet article, est que des images de cette sorte existe et sont régulièrement revitalisées par des acteurs très divers, qui vont de l'office de tourisme jusqu'aux supporters des équipes de foot. Mais comment les sélectionner dans le foisonnement d'image qui nous environne ? Comment identifier celles qui organisent véritablement l'imaginaire social ?

L'historien Bronislaw Baczko dans son ouvrage *Les imaginaires sociaux* publié en 1984 se propose d'analyser comment les gouvernement totalitaires parviennent à façonner les consciences collectives. Rappelons que la Pologne, pays natal de Baczko est alors dirigée par le général Jaruzelski avec lequel le syndicat Solidarnosc est déjà engagé dans une preuve de force qui durera jusqu'en 1989. Baczko développe une analyse stimulante sur la manière de comprendre les liens entre la mémoire collective et les représentations politiques. Dans sa préface, il utilise l'expression « **idée-image** » pour expliquer la notion de « représentation globale ». Il ne définit pas vraiment l'expression « idée-image », mais en lisant les pages qui suivent, nous sommes frappés par la similitude de cette notion avec celle développée par John Locke au 17^{ème} siècle. Pour Locke, nous connaissons le monde grâce à des images qui se forment dans notre esprit. Par ailleurs, la vérité se trouve dans la plus grande proximité possible entre l'idée et l'objet. Il existe ainsi des « idées images » que nous associons intimement à notre compréhension du monde, c'est à dire que nous avons des idées sur le monde qui s'expriment en nous au travers d'images.

Baszko va utiliser la notion d'idée-image pour évoquer les nouvelles conceptions du peuple qui naissent au moment de la Révolution française en juillet 1789. Après les événements révolutionnaires, la notion de « peuple » signifiera alors bien plus que la somme des membres de la communauté nationale. Elle renvoie à l'idée de devoir défendre les intérêts collectifs et de partager le même enthousiasme pour les mêmes emblèmes (le drapeau bleu-blanc-rouge, la Marseillaise, la prise de la Bastille...). La catégorie de « peuple » prend la forme d'un être collectif avec ses propres caractéristiques. Le « peuple » est une « communauté d'imaginaire

²³ On remarquera sur le sujet leur étonnante permanence chez les jeunes enfants

social » écrit-il (p 53). Suivant l'hypothèse implicite de Baczko, nous suggérons que la notion individuelle d'idée image de Locke puisse être reprise dans un sens collectif pour désigner ces images partagées collectivement et auxquelles chacun donne approximativement la même signification.

1.5 Emblèmes et stéréotypes, deux expressions des « idées-images »

Il n'est pas dans notre intention de proposer une anthropologie de l'image qui nécessiterait de longs détours par les sciences de l'art et la sémiologie. Nous nous en tiendrons à évoquer deux types d'images qui participent largement à organiser les imaginaires sociaux et leur expression : les emblèmes et les stéréotypes.

Chez Baczko, les idées-images sont produites par les institutions publiques, par exemple l'Assemblée nationale de 1789 ou le parti communiste en URSS, mais pas seulement. Elles résultent également de mouvements de contestation. Par exemple, Solidarnosc a produit des figures héroïques telle Walesa ou le père Popielusko. Dans ce cas, l'idée-image se concentre sur la figure du héros. Mais il en existe aussi d'autres types. Le drapeau rouge est un exemple paradigmatique de l'emblème qui signifie une idée-image, celle du peuple ouvrier luttant pour la Révolution. Il a été utilisé comme emblème du mouvement ouvrier à travers le monde parce qu'il est réputé avoir été souillé du sang des ouvriers de la Commune comme il est dit dans une chanson fameuse. Ensuite, il a été monopolisé par les partis communistes, en particulier en URSS. Baczko souligne les multiples significations possibles qui étaient celles du drapeau rouge au moment de la publication de son livre : signifie-t-il le souvenir de la bataille entre les ouvriers et le premier ministre conservateur Thiers en 1870 ? Ou bien, signifie-t-il l'utopie communarde, très populaire dans la France des années 70 ? Ou encore la lutte contre les NAZI ? Ou la solidarité avec les travailleurs tout autour du monde ? Ou est-il toujours l'emblème du parti communiste français, encore puissant à l'époque ? L'emblème du drapeau rouge représente la légende de la Commune de Paris, considérée comme la première révolution ouvrière à travers le monde, mais aussi un idéal universel qui touche des millions de personnes. Il représente également les corps des ouvriers sacrifiés sur l'autel de la cause de la Révolution. Il représente tout cela à la fois, ce qui permet de confondre dans une même symbolique la Commune, les ouvriers sacrifiés, l'utopie révolutionnaire et le mouvement communiste. Tous ces motifs ont leurs propres images, leurs propres récits qui se distinguent les uns des autres. Cependant le drapeau rouge parvient à les réunir tous en mobilisant une même émotion collective. Il a un formidable pouvoir de mobilisation. En un mot, il est comme le corps collectif des ouvriers défilant dans les rues pour préparer la prochaine révolution ou pour célébrer la précédente. Tout comme les bijoux rituels des Trobriandais qui

portent la mana, le drapeau rouge porte une « image flottante » qui pourra signifier de multiples choses selon le contexte mais indique toujours une émotion identitaire vivace.

Le stéréotype est une autre expression de l'idée-image. Il participe de ces images et récits qu'une société produit sur elle-même et sur les autres afin de poser les limites de son identité. Le stéréotype a été peu étudié par les sciences sociales, si l'on excepte les travaux de Michael Herzfeld. On en trouve cependant de nombreux exemples dans les ouvrages qui traitent de l'invention des identités nationales, dans la continuité du livre de Benedict Anderson sur les imaginaires nationaux²⁴. On peut évoquer par exemple les travaux d'Anne-Marie Thiesse²⁵ pour la France. Dans la continuité de la Révolution française et du Romantisme allemand l'une des notions politique et anthropologique qui domine le 19^{ème} siècle est la notion de peuple. Une nation, c'est un peuple, un territoire, un régime, mais aussi une identité qu'on affiche, dans la peinture, dans la littérature, dans les livres scolaires. Une multitude d'images de ce « peuple » sont produites qui vont cristalliser les traits culturels en stéréotypes. Le peuple français est ainsi subdivisé en peuples régionaux qui s'inscrivent dans la matrice nationale. Ainsi, le Normand est « travailleur » et « âpre au gain » ; le Provençal parle en faisant des gestes et a un langage coloré ; le Berrichon est placide et sans imagination. Beaucoup de ces images des habitants des régions françaises sont encore véhiculées et sont régulièrement revitalisées, en particulier par le cinéma, du Marseillais de Pagnol au « Cht'i » de Dany Boon. Leur permanence est assez remarquable, ainsi que la propension des gens à s'approprier ces stéréotypes, même quand ils ne sont pas véritablement favorables, comme le montre Herzfeld au sujet de l'identité crétoise vis à vis des autres Grecs.

Pour Herzfeld²⁶, les stéréotypes sont plus complexes qu'ils n'en ont l'air. Nous devons les analyser dans le cadre de ce qu'il appelle « l'intimité culturelle » des peuples. Nous devons chercher à comprendre comment les individus et les groupes sociaux s'approprient ces images plus ou moins caricaturales de leurs identités collectives, et comment ils intègrent ces images d'eux-mêmes au sein d'une identité nationale plus large. Toute construction d'une identité nationale contribue à réifier les identités collectives et la production de stéréotypes contribue à cette réification. Face à cela, les populations concernées vont s'approprier ces stéréotypes en les détournant, en les commentant, en les utilisant contre les institutions publiques. Par exemple, les Crétois, entre eux, se disent eux-mêmes « barbares », c'est à dire « Turcs », mais ils n'accepteront jamais qu'un étranger les désigne ainsi. On peut aussi prendre l'exemple des Français qui ont pour emblème le coq, l'animal le plus prétentieux et balourd de la basse-cour et qui ne sont pas les derniers à jouer de leur réputation de mauvais coucheurs et de forfanterie

²⁴ Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, La Découverte, 2006

²⁵ Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France*. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'Homme, 1997

²⁶ Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy, Social Poetics in the Nation-State*, London: Routledge, 1997

quand ils voyagent à l'étranger. Ces stéréotypes peuvent être revendiqués par les régions périphériques afin d'affirmer leurs singularités vis à vis de la capitale, ou vis à vis des régions voisines : ainsi on verra les Lyonnais revendiquer leur provincialisme vis à vis de la capitale, et les Stéphanois défendre leur identité populaire vis à vis des Lyonnais. Pour Herzfeld, les stéréotypes constituent ainsi une forme essentialisée des identités, des genres d'icônes qui sont utilisées pour répondre à des situations dans lesquelles l'identité collective est engagée (p 31).

Ainsi, les stéréotypes ont la vie longue ! Nous avancerons l'hypothèse suivante pour expliquer leur permanence et leur efficacité : les stéréotypes fonctionnent comme des images, ils voyagent d'un média à un autre, ils sont particulièrement adaptés aux imaginaires contemporains grâce à leur immédiateté, à leur apparente simplicité d'interprétation, ils sont particulièrement adaptés aux conditions des flux mondiaux de la culture, du tourisme et de l'économie car aisément compréhensibles par tous. Au 19^{ème} siècle ils étaient supportés par des images d'Epinal qui circulaient dans tous le pays, on les lisait dans les feuillets des journaux, dans des reproductions, plus tard dans la photographie qui abonda en clichés de costumes régionaux ; puis ils furent véhiculés par le cinéma et les médias audiovisuels. Avec le processus de globalisation qui est marqué par une transformation radicale de l'espace temps, nous sommes face à une nouvelle économie des images et des signes culturels. Ils ne sont plus forcément attachés à un lieu, à une société, mais ils sont de plus en plus pris en charge par une logique marchande qui leur sied bien. En effet, avec la plasticité sémantique qui les caractérise, les stéréotypes sont des outils privilégié de modelage des imaginaires. Ils s'adaptent particulièrement bien à une industrie touristique largement fondée sur leur commerce²⁷ à la mode, à l'industrie des biens culturels. En un mot, on peut supposer que la circulation des images et des stéréotypes participe à la mise en place d'un monde commun dominé par le commerce, tout comme au 19^{ème} siècle l'imagerie régionaliste contribuait à la production de l'imaginaire national.

Cependant, rien de dit que les communautés locale doivent disparaître avec la globalisation. Au contraire, on peut considérer avec Herzfeld qu'elles s'adaptent à la globalisation en « bricolant » et en développant diverses « tactiques »²⁸ afin de s'approprier le monde et de l'adapter à la préservation de leurs identités. Elle réinvestissent les stéréotypes qui leur sont renvoyés d'elles mêmes en les transformant en atout commercial dans le contexte de la compétition économique mondiale : qu'on pense au marché de la musique sud-américaine ou à celui des images pieuses indiennes.

Stéréotypes et emblèmes contribuent ainsi à structurer les identités collectives. Ils constituent certes des éléments solidifié en apparence de ces identités, ce qui a fait que pendant

²⁷ John Urry, *The Tourist Gaze*, Sage publications, 2002

²⁸ Herzfeld empruntant ces notion à Michel de Certeau

longtemps les anthropologues ont eu quelque réticences à les prendre en compte. Herzfeld a montré qu'au contraire ils participaient à la dynamique des constructions identitaires et patrimoniales parce qu'ils se trouvaient aux interfaces entre les constructions institutionnelles et médiatiques et ce qu'il nomme la « poétique sociale » des sociétés. Nous devons comprendre comment groupes sociaux se les approprient et les détournent. Selon les circonstances, les acteurs sociaux jouent avec les stéréotypes et les retournent au point que les responsables publics et les « spécialistes » y perdent un peu pied : ainsi on voit des constructions manifestement folklorisées et plutôt éloignées de la réalité être préférées aux représentations plus savantes et institutionnelles proposées par les institutions culturelles, comme c'est par exemple souvent le cas dans les musées de la mine. Avec Bronislaw Baczko, nous avons vu que l'imaginaire social produisait des éléments essentiels des représentations que les sociétés se font d'elles mêmes, les idées-images. Ces idées-images fonctionnent comme des miroirs dans lesquels les populations se regardent. Cependant, cet imaginaire est d'une interprétation délicate car on ne peut pas lui assigner des significations stables. Nous devons chaque fois le référer au contexte social de son expression, et donc rester toujours très attentif aux données ethnographiques.

2 Artistes et acteurs de la culture dans la réinterprétation de la culture ouvrière et industrielle

2.1 Introduction

2.1.1 Questionnement général

Cette enquête s'inscrit au sein d'un questionnement sur les imaginaires urbains dans les villes industrielles en reconversion. Quel(s) héritage(s) a laissé(s) l'exploitation industrielle dans ces villes ? Qu'est-ce qu'il en est fait ? Qui prend cela en charge ? Comment et pourquoi ?

La question de l'imaginaire urbain doit être analysée au regard des transformations récentes de nos sociétés, en particulier celle qui concernent la transformation du capitalisme, dorénavant cognitif pour certains (Moulier-Boutang et alii, 2008), dans la transformation des villes ; dans ce cadre nouveau, on évoque souvent la place grandissante de la conception des espaces urbains comme devant être des « creative city » (Landry, 2000) ; ou encore, plus près de la population que nous étudions, l'importance de la culture comme paradigme aménageur et de développement local.

Divers acteurs sont en présence lorsque l'on évoque la reconversion des villes industrielles : planificateurs, urbanistes, acteurs politiques locaux (municipalités, collectivités locales, ...) ou non (l'Etat à travers les EPA par exemple, l'Europe, ...), les promoteurs, entrepreneurs, mais aussi une myriade d'acteurs locaux (associations, regroupement d'habitants, commerçants, acteurs culturels ...).

C'est dans ce cadre théorique et au regard de cette pluralité d'acteurs, que nous questionnons la place des acteurs culturels et artistes dans ces villes anciennement industrielles, pour voir comment ils prennent part à la reconversion de ces espaces. C'est notamment ce que nous nommerons la reconversion symbolique, parfois prise en charge par ces acteurs, qui nous intéresse. Nous nous demanderons **comment les artistes et acteurs culturels (di)gèrent l'héritage que constitue l'histoire industrielle et la mémoire ouvrière qui l'accompagne ?** *Digérer* insinue ici l'idée d'une nécessité d'un temps plus ou moins long mais aussi l'idée du passage d'un état à un autre qui nécessite un retour sur les choses, sur le passé. *Gérer* évoque la capacité du milieu culturel à prendre en charge certains espaces, à y développer des activités, à y constituer une activité économique par exemple (friches artistiques, salles de concert, ...). Des liens sont ici à faire avec la question du développement durable, mobilisée par divers acteurs culturels dans leurs nouveaux projets (à travers l'économie sociale et solidaire notamment). Par ailleurs, ce verbe « gérer » sous-entend l'idée

de responsabilité que mettent souvent en avant les artistes ou acteurs culturels. Cela permet aussi de faire le lien avec une certaine posture engagée, politique ou citoyenne.

2.1.2 Présentation de l'enquête

L'enquête s'est déroulée sur le territoire stéphanois et plus particulièrement dans la ville de Saint-Etienne (Loire). Nous avons choisi d'observer divers champs artistiques : théâtre, danse, musique, arts plastiques, photographie, etc. Durant un an, la programmation de divers lieux culturels stéphanois (et de ses alentours) a fait l'objet d'une attention systématique. Il s'agissait d'étudier des espaces plus ou moins institutionnels : de la programmation de centres culturels à des événements dans des locaux que l'on peut qualifier d'« underground » (de type « squat »), en passant par des espaces intermédiaires (de type « friche »). Nous avons ainsi observé un certain nombre d'événements culturels. Parallèlement, une douzaine d'entretiens a été réalisée avec des acteurs divers (artistes, personnels de structures, politiques). Une grande partie de l'enquête repose sur des méthodes plus ethnographiques : des discussions informelles nombreuses, des observations flottantes, parfois participantes (notamment dans certains structures et au sein de projets regroupant divers acteurs culturels, ou non).

Différents types de discours en provenance de divers apports ont ainsi été recueillis :

- les productions artistiques (spectacles, tableaux, chansons, photographies, etc.),
- d'autres productions iconographiques (affiches de concerts, programmes, logos, flyers, pochettes de CD, etc.),
- les discours que nous nommerons officiels, ceux présents dans des dossiers de demandes de subventions, ceux que les acteurs culturels utilisent fréquemment,
- mais aussi les discours plus quotidiens et informels, perçus grâce à l'observation flottante et participante.

Tout cela constitue un corpus de données que nous nous proposons d'analyser pour éclairer la question du rapport des acteurs culturels et artistes à la (di)gestion de l'héritage industriel.

2.1.3 Réseaux de sociabilité, les « mondes » culturels stéphanois

L'intérêt de Saint-Étienne comme objet d'enquête est son passé industriel mais aussi sa vie culturelle très vivace, contrairement à son image vue de l'extérieur. Les programmations sont assez riches, notamment dans le secteur musical. Les pratiques sont professionnelles mais aussi amateurs. Au regard de cela, nous devons prendre en compte les « mondes » culturels de Saint-Étienne pour cerner la manière dont se mettent en place certains événements culturels ou autres projets divers.

Une particularité qu'il faut souligner est la relation entre la taille réelle de la ville et le sentiment que sa pratique implique. Elle compte environ 180 000 habitants, pour une agglomération avoisinant les 400 000 habitants²⁹, néanmoins, une expression revient souvent dans la bouche de certains Stéphanois pour qualifier leur ville: « Saint-Etienne village ». Ceci à la fois car il est rare de traverser la ville sans croiser quelqu'un que l'on connaît, mais aussi car les informations circulent très vite (étant entendu que cela concerne également les rumeurs et ragots). La pratique quotidienne de la ville, en tant qu'habitant, fait très rapidement émerger cette réalité de la vie stéphanoise.

Évidemment, notre pratique est orientée vers un « milieu » particulier, le milieu culturel, qui possède généralement la caractéristique d'être un monde en soi, où l'on se retrouve dans des endroits déterminés, où il est de bon ton, et même nécessaire professionnellement, de connaître un maximum de personnes. Nous avons ainsi « pris part » à un réseau de sociabilité largement composé d'acteurs culturels (artistes professionnels ou amateurs de divers disciplines, professionnels de la culture, etc). Nous avons eu pour porte d'entrée le bénévolat au catering (réalisation de repas pour artistes et employés) d'une salle de concert (la Smac le Fil). Nous y avons rencontré de nombreux acteurs de la vie culturelle stéphanoise et de sa métropole qui étaient eux-mêmes de simples spectateurs ou des personnes impliqués dans cette structure. Par ailleurs, de manière plus quotidienne, nous nous sommes inscrit dans un réseau de sociabilité composé de ces rencontres et d'une nébuleuse d'autres personnes liées par amitié, professionnellement ou par des projets communs. Pour cela, le partage de nombreux moments fut requis : réunions, concerts, repas, apéros plus ou moins prolongés dans divers cafés, etc. La pratique quotidienne nous a permis d'identifier un certain nombre de lieux constituant des espaces de rencontres entre ces personnes appartenant au même monde culturel : certains cafés (Smoking Dog, Lipopette Bar, Little Soba, EntrePots café), des espaces de concerts (Assommoir, Bellevue Entrepôt, Local 100%, Fil,...), etc.

Une étude plus détaillée montrerait qu'il y a superposition de réseaux plus restreints et singuliers (entre les plus « underground » et ceux plus proches d'une sphère « institutionnalisée »), mais retenons qu'il existe un monde plus général qui voit se rencontrer un certain nombre d'acteurs identifiables. Ces réseaux qui se recoupent sont la trame de fond de la vie culturelle stéphanoise. Des liens sont quotidiennement alimentés entre des structures ou acteurs pour organiser des événements, monter des projets, etc.

²⁹ Ce qui en fait la 6^{ème} communauté d'agglomération du pays

2.2 Typologie du rapport des artistes et acteurs culturels à la ville

L'enquête a révélé que divers acteurs culturels sont attentifs aux caractéristiques de la ville, et en particulier à son passé industriel. Cela transparaît parfois clairement dans des productions artistiques, ou iconographiques d'autres types, dans des discours officiels ou des postures générales. Une attention quotidienne a mis à jour diverses manières d'exprimer un intérêt, une conscience, voire une connaissance, de la ville et de l'héritage qui est le sien.

Nous allons rendre compte de cette variété de rapport à l'espace urbain et à son héritage industriel dans ses dimensions physique et matérielle (paysages, architectures, etc.), sociale (modes de vie, savoir-faire, caractéristiques de la population, etc.), mémorielle (traces de l'expérience du travail ouvrier, etc.) ou plus symbolique (comme les images qui sont attribuées à cette ville par la population locale, les acteurs politiques, les personnes extérieures, etc.).

Pour cela nous proposons une typologie du rapport des artistes et acteurs culturels à la ville qui permet d'identifier une variété de postures de cette population. Diverses catégories nous permettent de classer, de manière non exclusive, les productions, événements, démarches observés en fonction de leur mobilisation de la ville. Dans le premier cas, c'est le cadre matériel que fournit la ville, et parfois certains sites en particulier, qui retient l'intérêt des artistes et acteurs culturels. D'autres fois, ces derniers font de la ville l'objet de leur production, à travers l'évocation de son bâti mais aussi de ce qui relève de sa dimension immatérielle (l'histoire, les mémoires et l'identité qui y sont liées). Enfin, d'autres expériences montrent que la ville peut aussi être lue comme source d'un ensemble de valeurs singulières auxquels des projets, démarches et pratiques font référence.

2.2.1 La ville et son bâti comme contexte physique à l'activité artistique et culturelle

Il s'agit ici de regrouper des événements culturels, mais aussi d'autres projets plus pérennes, qui prennent place dans des sites particuliers de la ville : d'anciens sites industriels (sites miniers, anciennes usines, entrepôts, etc.) mais aussi l'espace urbain dans son ensemble (les murs de la ville par exemple). Nous verrons des exemples d'événements ou d'expériences plus longues qui prennent place dans l'espace urbain, et souvent dans d'anciens sites industriels. Ceux-ci sont parfois pris comme simple cadre matériel, en dehors de toute considération pour l'histoire du lieu. Néanmoins, il y a rarement une totale déconnexion entre les activités qui s'y déroulent et le passé du lieu

Nous pouvons ici distinguer deux sous-catégories : lorsque le site est le contexte physique d'un événement ponctuel et lorsque qu'il s'agit d'une installation plus longue, relevant d'un projet plus large.

2.2.1.1 Des évènements ponctuels

Dans la **première sous-catégorie**, qui regroupe les productions artistiques et culturelles ponctuelles, nous pouvons établir deux déclinaisons à la frontière poreuse. D'une part, certains exemples mobilisent la ville, ou certains sites, comme simple cadre sans prendre en compte l'histoire qui y est liée. Le lieu est en quelque sorte vidé de sa fonction première.

Pitr et Ella, par exemple, jouent avec les murs stéphanois en réalisant des collages de motifs représentant des textes ou des personnages en situations diverses. C'est l'espace urbain dans son ensemble qui sert de support à leurs papiers peints. Ils impulsent souvent un regard humoristique entremêlé de poésie, évoquant des scènes ou personnages qui pourraient être tirés de la vie réelle, ou bien des figures plus oniriques.

Nous pouvons également citer le spectacle **Hamlet** qui a été joué dans la salle des pendus du site minier Couriot par la Cie des Hauts Plateaux, en mai 2008 et avril 2009. Il s'agit d'une mise en scène contemporaine du texte original de William Shakespeare, accompagnée musicalement par le groupe Billy Pimpus (auto-défini comme du « rock conceptuel »). L'espace matériel est simplement pris comme contexte physique où se déroule la pièce de théâtre.

Citons encore, le **Festival des musiques innovatrices** organisé par l'association Toto n'aime pas la soupe depuis 1987 et qui se déroule, en partie ou en totalité selon les éditions, au Musée de la mine. Ce festival a été l'objet de diverses tensions entre l'équipe de direction du Musée (en faveur de sa tenue) et l'association des Amis du Musée de la mine. Malgré cela, le festival continue à se dérouler dans la salle des pendus.

La deuxième déclinaison rend compte de cas qui opèrent une connexion entre le lieu où se déroule les évènements et le contenu ou le sens donné à ceux-ci. Il y a alors une prise en compte plus ou moins marquée de l'histoire ou de l'identité du lieu.

Les deux dernières éditions du **Festival Avatarium** nous en donnent une illustration. Ce festival est organisé par l'association Avataria depuis 10 ans. Il est composé d'une série de concerts, des projections de films et de documentaires, des expositions, des débats, etc. La quasi-totalité du festival se déroule au Musée de la mine : sous chapiteau au niveau de la plate-forme base pour la musique ; dans des salles du Musée pour les projections, débats, ateliers, etc ; des visites de l'ensemble du site sont également proposées. Des expositions ont par ailleurs lieu dans des bars stéphanois ainsi que des concerts dans d'autres lieux. Lors de l'édition 2008, le film documentaire réalisé par Paul Meyer et intitulé *Déjà s'envole la fleur*

maigre a été projeté et suivi d'un débat avec Lela Bencharif, géographe ayant travaillé sur l'immigration en Rhône-Alpes. L'année suivante, en 2009, une rencontre-débat a eu lieu intitulé *Les femmes et la mine*. Des interviews de femmes de mineurs de la région stéphanoise ont été projetées et suivies d'un débat avec l'ethnologue Dominique le Tirant. Ici la programmation fait un pont entre le cadre où se déroule le festival et le thème des rencontres. Il s'agit d'évoquer des pans de l'histoire liée à l'exploitation minière : la place des travailleurs immigrés et des femmes.

Nous pouvons également citer le spectacle **Occupé**, une chorégraphie de Noëlla Vydts présenté par la Cie 2000 et une tentations au Musée de la mine de Saint-Étienne, dans la salle des pendus, en avril 2009. Il fait notamment référence au « travail de l'artiste londonien Antony Gormley, exposé au Musée d'Art Moderne du 11 octobre 2008 au 25 février 2009. Dans ses œuvres, il s'interroge sur la notion de corps comme lieu de mémoire et de transformation ainsi que sur les relations entretenues entre l'homme et son environnement naturel et architectural. » (Extrait du texte de présentation du spectacle). C'est plus précisément l'univers du travail minier qui est abordé par les quatre danseurs (trois hommes et une femme) habillés en mineurs (bleu de travail, chemise et béret pour les uns et blouse bleue et foulard pour l'autre). La chorégraphie évoque le corps au travail, au repos, puis à l'extérieur, notamment par les jeux et enlacements d'un couple et par les danses de type « guinguette » qu'ils réalisent et auxquelles ils invitent finalement le public à participer. Le lien entre le lieu et le propos est ici flagrant, d'autant plus qu'un public attentif lors de l'attente pour entrer dans le bâtiment où se déroule le spectacle verra les danseurs habillés en mineurs sortir du chevalement pour rejoindre la salle des pendus avant le spectacle.

La frontière entre les deux déclinaisons reste poreuse, car il peut y avoir, même si cela n'est pas ostentatoire, un sens particulier qui est donné au fait de prendre un ancien site industriel comme cadre pour un spectacle, une exposition ou la vie d'une association. On le perçoit dans l'exemple du Festival Avatarium qui prend le site minier Couriot comme espace pour installer son chapiteau où se déroule des concerts, sans lien avec la fonction première du lieu, mais qui par ailleurs organise des débats sur des sujets liés à l'histoire de la mine.

2.2.1.2 Projets à long terme de type « friche »

D'une autre manière, nous avons relevé un ensemble de pratiques qui prennent vie dans le long terme. Des projets s'établissent dans des friches industrielles, allant de l'occupation informelle et illégale à l'installation sous convention avec les collectivités concernées (collectivités locales, Etablissement Public Foncier, Société d'Équipement du Département, etc.) en passant par la location à des propriétaires privés. Ces sites représentent en effet certains avantages en terme de possibilités physiques (grands espaces) mais aussi financiers. Ils sont souvent vacants et à moindre coût, quand cela n'est pas totalement gratuit

grâce au mode du « squattage » ou d'une convention³⁰. Le statut des personnes et des activités s'installant dans ces lieux est également varié. Il s'agit souvent d'une association, avec parfois des salariés. Ceux-ci, et/ou des membres actifs sont présents de manière hebdomadaire ou au quotidien. Différents degrés d'intérêt de la part de ces associations pour l'histoire des sites, et plus largement du territoire, peuvent être relevés. Alors que certains projets n'investissent pas ou peu ces questions, d'autres en font l'une de leur activité. Donnons quelques exemples.

La Fabrique est une structure associative installée dans une ancienne fabrique de lacets à Andrézieux-Bouthéon depuis 1994. Il s'agit d'un espace de soutien à la création artistique reposant aujourd'hui principalement sur une activité d'accueil d'artistes en résidence (plasticiens et surtout musiciens). Les groupes de musique sont souvent locaux et appartiennent à différents styles : du hip hop à la musique électro/africaine, en passant par le punk, la pop, les fanfares, ... L'association n'est donc pas centrée sur une réflexion sur le passé industriel et la mémoire qui y est liée. Néanmoins, il existe une réelle attention concernant l'endroit où se déroule leurs activités. Certains membres peuvent donner des détails sur l'histoire de ce lieu. Ils rappellent les différentes vies du site (depuis 1644) lorsqu'ils racontent la naissance et l'évolution de l'association. De même, certains artistes y travaillant en résidence se situent dans un souci de réflexion sur l'héritage industriel ou sur la question des stéréotypes concernant Saint-Étienne et les villes environnantes (cf. [Partie 2, p.7](#)).

Mavilor, est le site d'une ancienne usine située à Lorette. L'association En rue libre a obtenu l'autorisation de l'EPORA d'occuper ponctuellement et de manière précaire le site de décembre 2006 à septembre 2008. Durant cette période, tous les samedis environ, des activités ont été menées au sein de cette friche : concerts, potagers, lectures, expositions,... Le collectif En rue libre développe un souci fort pour l'héritage industriel. Ils ont réalisé diverses expositions sur la question de la mémoire liée à l'exploitation industrielle plus ou moins récente (cf. [partie 2 p.7](#)). Aujourd'hui, le collectif est en recherche d'un autre lieu, d'une autre friche industrielle dans le même secteur géographique, aux alentours de Rive-de-Gier.

2.2.2 La ville comme objet de création

Au-delà du choix d'un lieu comme cadre physique, la ville peut être prise comme objet de création de diverses manières. Deux sous-catégories, non exclusives, peuvent être distinguées.

³⁰ Le contexte général tend à se modifier car ces espaces sont de plus en plus l'objet de logiques de promoteurs immobiliers aujourd'hui conscients des avantages que représentent ces sites. Les occupations par des collectifs artistiques ou culturels ont notamment contribué à donner une image positive et attractive à des sites (Ambrosino, 2008).

Dans la première, c'est **le bâti, la matérialité de l'urbain** qui sont saisis dans des productions artistiques. Ce sont des sites physiques qui font l'objet de créations diverses : photographies, œuvres plastiques, pochettes de disque, affiches de concert, etc.

Pierre Grasset, est un photographe stéphanois qui réalise des séries de clichés sur divers thèmes dans différents lieux. La majorité de son travail concerne néanmoins le territoire stéphanois. Il prend autant les passants que des bâtiments ou des objets. Ce sont surtout des situations quotidiennes ou singulières qui l'intéresse. Une partie de ses photographies concernent l'héritage architectural laissé par l'exploitation industrielle : sites miniers, friches industrielles, etc. Il travaille actuellement à la publication d'un ouvrage sur des friches du territoire stéphanois. Son regard se veut à la fois poétique et réaliste, interrogeant notre rapport au passé industriel et l'aspect toujours vivant de ces lieux (par la végétation, les occupations humaines, etc.).

D'une autre manière, de nombreux **programmes et affiches** de concerts prennent pour motifs un terril, un chevalement, etc., alors que les lieux réels où se déroulent ceux-ci n'ont pas de lien, si ce n'est qu'ils se passent à Saint-Étienne. Gagajazz par exemple utilise sur ses programmes et son site l'image d'un immeuble emblématique pour les stéphanois car il est situé à la périphérie de la ville sur une hauteur. Il s'agit d'une association qui promeut la diffusion de la musique jazz à Saint-Étienne. On peut voir la Tour Plein Ciel de Montreynaud sur chacun de leur programme. Chaque saison, une même représentation de base est déclinée différemment, par des modifications de coloris et de graphisme. Un montage a été réalisé : à la place du château d'eau, qui parcourt la tour et est proéminent à son sommet, a été inséré le bout d'un instrument à cuivre, probablement une trompette.

Sur un autre registre, plus humoristique, nous pouvons évoquer la pochette de CD deux titres du groupe Da Blague Panthers. Il s'agit d'un groupe de rap/hip-hop à vocation plutôt comique. Sur cette pochette figure la représentation de divers sites stéphanois : un chevalement, des terrils, le stade Geoffroy Guichard, etc. L'écoute de leurs chansons met à jour un intérêt, sur le mode de la dérision, pour les stéréotypes liés à la ville, voir au département. Nous y reviendrons.

Il s'agit là d'un choix relevant d'une démarche esthétique, néanmoins d'autres logiques peuvent guider le choix de ces motifs. On peut noter que les lieux physiques sont parfois utilisés pour leur caractère d'emblèmes reconnus de la ville ou pour les valeurs qui y sont associés (voir la partie 3).

Dans une seconde sous-catégorie, les artistes et acteurs culturels mobilisent **la mémoire et l'histoire de la ville**. Cela se décline dans diverses disciplines (danse, théâtre, musique, photographie, arts plastiques, etc.), par divers supports (images ou textes) et sur différents registres (poétique, comique, documentaire, etc.).

Divers spectacles appartiennent à cette sous-catégorie. Nous avons évoqué la chorégraphie **Occupé**. Donnons également l'exemple de **La nuit des friches**. Il s'agit d'une lecture réalisée par la Cie Cœur d'Art and Co accompagnée du musicien Dominique Lentin au Musée de la mine de Saint-Étienne dans la salle de la chaufferie en mai 2008. Le texte, écrit par Franck Pavlof sur invitation de la DRAC Alsace et de la ville d'Illkirch-Graffenstaden, aborde la vie de quatre personnages gravitant autour puis dans une friche industrielle au bord d'un canal. L'héritage industriel est évoqué en filigrane, lorsque les personnages parlent de l'ancienne vie des bâtiments ou quand des ouvriers repensent à l'usine dans laquelle ils ont travaillé, etc. Ces deux spectacles montrent deux modalités d'évocation du passé industriel. Le premier l'aborde au présent, en mettant en mouvement des représentation du corps de mineurs alors que le second traite d'une temporalité postérieure, lorsque les usines ont fermé leurs portes et qu'il est seulement possible de redonner vie aux souvenirs. Par ailleurs, le premier met au centre de son action la vie et le travail des mineurs alors que le second ne fait pas de la question industrielle le cœur de son récit, mais plutôt un cadre contextuel.

Julien Morel, est un plasticien en résidence longue à la Fabrique d'Andrézieux-Bouthéon. Il peint à la fois des sites industriels ou abandonnés, des lieux liés à l'exploitation pétrolière, des objets de la panoplie du mineur, etc. Il cherche notamment à interroger la vie de ces objets, et par là éviter l'oubli des vies qui y étaient liées. On peut lire cela dans un texte de présentation d'une de ses expositions : « Mes dessins et peintures cherchent à dégager les substances historiques, politiques et artistiques des objets de l'ère industrielle. », « Je cherche ce « supplément d'âme » qui ne réduit plus l'objet à sa simple fonction ». Julien Morel cherche donc clairement à évoquer l'histoire des objets et lieux (voir chapitre suivant).

Sous une autre forme, l'exposition **Cousu de fils rouge** réalisée par l'association En Rue Libre (voir p.5) vise le même objectif. Cette exposition a notamment été présentée dans la friche Mavilor occupée par l'association. Elle portait sur une ancienne usine de bobine de fil, alors fermée et vouée à la destruction, et plus particulièrement sur des fiches de renseignements sur les ouvrières, remplies par les contre-mâîtres, et retrouvées par des membres d'En rue libre. Progressivement, ils ont développé un dispositif mêlant recherche sur les lieux, rencontres avec d'anciennes ouvrières, photographies des lieux (jusqu'au processus de destruction). L'exposition regroupait ces divers apports et s'est inscrite dans une journée sur le thème du travail composée également d'une « lecture chantée » (par une chorale liée au café-lecture Les Voraces de Lyon) et d'un concert. L'association En Rue Libre a développé progressivement un souci pour la mémoire et l'histoire des lieux. C'est la pratique des lieux, la volonté de faire quelque chose, en partant de ce qu'ils avaient (c'est-à-dire peu) qui les a conduit à se tourner vers leur environnement.

2.2.3 La ville comme inspiratrice de valeurs

Nous avons réuni ici un ensemble de discours ou de pratiques qui évoquent la ville dans diverses dimensions (mémorielle, identitaire, etc.) comme une valeur en laquelle ils se retrouvent, qu'ils revendiquent et par laquelle ils peuvent être reconnus d'une certaine manière.

L'identité stéphanoise est parfois mobilisée, de diverses manières, par des artistes ou acteurs culturels. Dans certains cas, une référence est faite à un aspect de la vie de la ville par le **nom donné** à un groupe de musique (Weapon City Brats, Gagadilo), à un album (« Coup de Grisou » de Redbong), à une salle de spectacle (Le Fil et tous les autres lieux conservant l'ancien nom du site comme la Fabrique, Mavilor, Bellevue Entrepôt, etc.), etc. Le nom donné n'a parfois aucun lien avec le contenu de la production ou des activités. Les paroles de l'album de Redbong n'aborde pas la ville de Saint-Étienne ou son histoire. Dans d'autres cas, il y a une connexion. La Fabrique accueille Julien Morel dont le travail porte de manière générale sur l'univers industriel d'hier et d'aujourd'hui.

Une des disciplines artistiques qui mobilisent la ville comme valeur à Saint-Étienne est la musique. Divers points en témoignent. D'une manière globale, Saint-Etienne est souvent présentée comme appartenant à un ensemble de **villes marquées de manière concomitante par la présence de l'industrie et par le foisonnement de leur vie musicale**. Le parallèle a été fait avec Manchester, notamment à l'occasion d'une soirée New Wave au Fil (scène de musique actuelle stéphanoise) durant laquelle un documentaire sur le groupe Joy division fut diffusé. Par ailleurs, des similitudes avec la ville de Détroit ont été insinuées lors de l'édition 2009 du Festival Avatarium et la diffusion d'un documentaire sur cette ville. Les liens entre musique et villes anciennement industrielles y furent notamment évoqués. Enfin, citons, sur un registre plus décalé la création du label « Weatown » par un musicien stéphanois. Cela fait référence au légendaire label de musique « Motown » de Détroit. Le logo de ce dernier (un M) a tout simplement été repris et inversé pour figurer un W. Weatown concerne Saint-Etienne, renommée à diverses reprises « Weapon City », traduction en anglais du nom de la ville pendant la Révolution : Armeville. Il s'agit par différentes références de s'inscrire dans un réseau de villes marquées par l'industrie et reconnues pour leur caractère de foyer d'innovations musicales.

Par ailleurs, **des liens entre la culture ouvrière et cette vie musicale** sont régulièrement évoqués dans des cadres plus ou moins formels. C'est notamment l'inévitable héritage de la présence des fanfares et harmonies qui sont évoquées, comme une des sources qui expliquent pourquoi il y a beaucoup de musiciens à Saint-Étienne. D'une autre manière, la référence à l'univers ouvrier est mobilisé comme une valeur propre, comme une façon de s'identifier d'une certaine façon. Pour certains, il existe un esprit punk, underground et anti-institutionnel fort à Saint-Étienne qui serait en partie un héritage de la culture ouvrière

(notamment syndicaliste). Des lieux de concerts s'inscrivent dans cette perspective, prennent un nom en conséquence (l'Assommoir par exemple) et décorent leurs murs en conséquence (pioches, morceaux de charbon, casques, lampes de mineurs, etc.). De manière générale, divers groupes font référence au territoire stéphanois, aux caractéristiques de la ville. Dans le clip du morceau « Dead End Citizens », le groupe Plastic Guns (« street punk'n'roll ») filme la ville, des bâtiments en friches, le Musée de la mine, etc. Sur un ton plus humoristique, le clip du morceau « Le Sainté des enfants perdus » par le groupe KNX Crew montre le Pilat, la Grand Rue et son tramway, des puits de mine, etc. Certains groupes de musique stéphanois se revendiquent par ailleurs comme ayant appartenu au courant Oi ! du punk rock. Cette catégorie de ce courant musical, surtout active dans les années 1970 et 1980, se veut fortement inspirée par la culture ouvrière. Elle est d'ailleurs souvent jouée par des personnes de ce milieu social. Méprisant l'ordre et les conventions sociales, ces groupes de musique critiquent les modes de vie des classes moyennes basés sur la société de consommation et le conformisme.

Un autre exemple permet d'illustrer comment la culture ouvrière est mobilisée comme une valeur de référence. Divers acteurs promouvant **l'économie sociale et solidaire, l'inscrivent comme fille de l'éducation populaire et de l'esprit des coopératives ouvrières**. Il s'agit d'un discours qui n'est pas toujours formulé officiellement dans les présentations des projets mais qui revient régulièrement dans des discussions informelles. Le café-lecture le Remue-méninges (inscription générale dans des réseaux d'éducation populaire, partenariat avec des associations militantes diverses, valorisation de l'agriculture paysanne avec l'accueil d'une AMAP³¹, etc.), la SCOP l'Echo (coopérative d'activités art et culture³²) et ICI (Initiative Culture Investissement, S.A. Coopérative de finance éthique) sont quelques exemples de structures ou de collectifs qui évoquent les liens entre leur recherche d'entraide et l'histoire locale des solidarités ouvrières. L'organisation en SCOP (le sigle désigne aujourd'hui les Sociétés Coopératives de Production) qui est mobilisé par divers acteurs culturels stéphanois (comme l'Echo) est souvent inscrite dans l'héritage des Société Coopérative Ouvrière de Production. Il m'a diverses fois été rappelé que la région Rhône-Alpes a vu naître parmi les premières tentatives et expériences de SCOP ouvrières (notamment par les Canuts à Lyon).

À travers cette typologie, nous avons pu brosser le paysage des rapports des artistes et acteurs culturels à la ville. Les mobilisations passent par l'intérêt pour le cadre physique qu'elle représente, pour l'histoire qui est la sienne, ou pour les valeurs qui lui sont associées.

³¹ Association Pour le Maintien de l'Agriculture Paysanne.

³² « La coopérative d'activités L'Écho est une SCOP. Elle propose une alternative à la création d'entreprise classique à toute personne souhaitant se mettre à son compte pour vivre de son savoir-faire. L'idée est de créer son emploi salarié, au sein d'une entreprise que l'on partage avec d'autres, plutôt que de créer sa propre entreprise, isolé, et impliquant souvent une perte de droits sociaux. Dans un tel cadre, les réussites individuelles consolident le collectif. » Site de l'écho, <http://www.lecho.fr/presentation.html>

2.3 Esthétique, patrimonialisation et détournement

Le sens donné à la mobilisation des lieux et de leur histoire est varié et non exclusif. Il s'agit parfois de **s'inspirer de l'esthétique** qui en résulte. C'est la beauté et la poésie des lieux qui poussent la Compagnie des Hauts Plateaux à choisir la salle des pendus du Musée de la Mine de Saint-Étienne pour leur adaptation d'Hamlet. C'est également la force esthétique des lieux qui inspire parfois plasticiens et photographes.

Nous sommes aussi face à des logiques **d'affiliation** (créées ou réelles). Cela se traduit dans un premier temps par une prise en considération de ce dont les murs de la ville ont été les témoins. Il s'agit de s'informer sur les lieux, sur son histoire. Dans un second temps, les acteurs culturels et artistiques inscrivent leurs démarches, activités et productions dans une certaine filiation avec cet environnement, son histoire et son identité. Nous l'avons vu à un premier degré avec le fait de donner un nom en lien avec le territoire (lié au parler *gaga*, à l'ancien nom de la ville de Saint-Étienne, aux anciennes activités des sites, etc.) à un groupe, une chanson, un lieu, etc. A un degré plus poussé, l'affiliation peut être revendiquée sur la base de la biographie personnelle des personnes. Il s'agit pour certains de « se dire d'ici », de se revendiquer comme stéphanois, avec plus ou moins d'élan identitaire ou humoristique. Par ailleurs, certains artistes sont fils et/ou petits-fils d'ouvriers ou de mineurs et expliquent que cela influence leur travail. D'une autre façon encore, c'est l'identification d'une pratique ou d'un projet comme héritier de certaines valeurs qui est recherchée. C'est notamment le cas des acteurs culturels du réseau de l'économie sociale et solidaire qui revendiquent l'héritage de la solidarité et des organisations ouvrières. Dans le champ musical, les groupes de style punk-rock se font parfois reconnaître par leurs affiches qui font référence à une imagerie liée à la culture ouvrière (chevalement, machines, outils, etc.). D'une manière générale, les acteurs culturels et artistes cherchent par ces diverses affiliations à se situer, se positionner et contribuer à leur identification : à la fois pour eux-mêmes (rechercher, voir créer, une filiation) mais aussi vers l'extérieur (se définir ostensiblement, pour être reconnu d'une certaine appartenance, notamment dans une logique de réseau).

Dans cette attention à leur environnement et à l'histoire qui y lui est liée, certains procèdent à une réelle **démarche de reconnaissance de ce qui est défini comme un patrimoine**. Néanmoins, nous pouvons identifier un rapport ambigu à la patrimonialisation chez certains artistes. D'une part, ils expriment leur volonté de reconnaître et de constituer le patrimoine industriel du territoire stéphanois. C'est par exemple le cas de l'association En Rue Libre dans le cadre de la réalisation de l'exposition Cousu de fils de rouges (et à travers l'ensemble de leur projet et de leurs activités). C'est une sorte d'enquête documentaire qu'ils ont menée, sur l'ancien site d'une usine, dont ils ont consulté les archives relatives, les ouvrières qui y ont travaillé, les choses trouvées sur place, etc. La volonté d'identifier un héritage à conserver est également exprimée chez Pierre Grasset ou encore Julien Morel. Par

une réelle logique de recueil mémoriel et de recensement des sites liés au travail ouvrier, ces acteurs contribuent à identifier et à faire reconnaître le patrimoine industriel stéphanois. D'autre part, ils expriment tous leur refus de faire un simple travail d'archivage, qui contribuerait à fixer, à muséifier, à rendre obsolètes les objets, lieux et pratiques. Ce qu'ils souhaitent, c'est rendre compte des mémoires qui veulent encore se raconter, des pratiques et savoir-faire qui sont encore transmissibles, des secondes vies que peuvent revêtir certains objets issus de l'exploitation industrielle, de l'activité qui reste encore dans les friches industrielles, etc. L'association En Rue Libre par exemple a rencontré d'anciennes ouvrières pour les interviewer ou a récupéré des caisses en bois vouées à l'expédition de marchandise pour réaliser des potagers (dans l'héritage du bricolage et des jardins ouvriers). Pierre Grasset, quant à lui, évoque les anciens sites industriels qui foisonnent de vie : la végétation reprend le dessus de manière sauvage, des personnes occupent les lieux, les transforment, les habillent de peintures murales, etc. Chacun de ces lieux reste pour lui « un cimetière de chose pas morte »³³.

Il y a donc ici une conception de la démarche patrimoniale qui ne se veut pas muséifiante mais plus proche d'une recherche de **réhabilitation de la ville, de son image et de ses ressources, encore mobilisables aujourd'hui**. Sur ce point, une critique des logiques de reconversion urbaine réalisées par les urbanistes et diverses collectivités publiques est souvent formulées. Aucune place ne serait faite à l'écume du passé, à l'héritage industriel sur le territoire stéphanois. C'est notamment la volonté d'en faire table rase qui est critiquée. Pour eux, il ne faut pas tenter de vider l'imagerie de cette histoire ouvrière et minière liée à Saint-Étienne, qui la marque encore visiblement ou non, et qui en fait son épaisseur.

Dans une autre logique, certaines démarches nous permettent d'aborder la question de la **création et le détournement des emblèmes de la ville**. Cette question est liée par certains aspects à celle de la patrimonialisation mais elle semble quelque peu la déborder. L'analyse des données recueillies à Saint-Étienne permet d'identifier des emblèmes de la ville, soit construits par ces artistes et acteurs culturels, mais plus souvent repris par eux de diverses manières.

Dans certains cas, des sites sont constitués en réels pictogrammes. C'est notamment le cas des terrils (ou crassiers) du puit Couriot à Saint-Étienne. Les deux festivals de musique qui se déroulent dans son enceinte font figurer un terril ou un chevalement sur leurs affiches, programmes, sites Internet, etc. (voir les éditions 2003 et 2009 d'Avataruim et l'édition 2006 du Festival des musiques innovatrices). Le lieu où se déroule le festival est utilisé comme élément de la composition esthétique, tout en signifiant l'endroit où cela se passe. D'une autre manière, la Tour Plein Ciel de Montreynaud, qui est déjà un élément de référence du paysage

³³ Extrait d'un entretien que nous avons réalisé avec lui.

stéphanois pour les habitants, est utilisée pour les programmes de l'association Gagajazz. Ici, il y a utilisation d'un emblème stéphanois qui est de surcroît l'objet d'une progressive constitution en icône à travers le traitement graphique des saisons successives. La représentation initiale, plutôt réaliste car basée sur une photographie, tend vers une abstraction et donc à une distanciation par rapport à l'objet initial, voir d'une mise en logo. Dans une logique similaire mais plus humoristique, le groupe Da Blague Panthers ou encore KNX Crew font référence dans leurs chansons, clips ou pochette de CD au tramway, au Pilat, au Furan, à Casino, aux terrils, aux puits de mines, etc. Cette idée de reprise volontaire des poncifs de l'univers stéphanois (et notamment industriel) est parfois clairement formulé par les artistes rencontrés.

Des emblèmes de la ville sont donc créés, véhiculés et détournés par ces artistes ou acteurs culturels. Ils contribuent à maintenir une image du territoire liée à son épopée industrielle mais tente aussi, par l'humour, de se moquer de ces stéréotypes. C'est une forme d'attachement au territoire qui est finalement exprimée, pour ses avantages mais aussi ses inconvénients. C'est l'inversion du stigmate de l'image de Saint-étienne en ville noire qui est parfois recherché, en montrant que l'on peut en rire, en faire une source de création artistique ou en faire une valeur positive.

Diverses logiques guident donc les relations qui lient création artistique, action culturelle et rapport à la ville (dans ses dimensions matérielles et immatérielles). Certaines expériences ne mobilisent la ville que comme cadre physique où se déroulent leurs créations artistiques. Dans d'autres cas, les lieux, leur histoire et identité deviennent les objets d'actes créatifs ou d'action culturelle. Enfin, le territoire et toute son épaisseur historique sont parfois mobilisés pour les valeurs qui y sont associées.

De manière transversale, ces liens entre art, culture et ville traduisent un intérêt esthétique qui transparaît dans les entretiens et discussions informelles que nous avons menés. C'est la poésie, la beauté, l'épaisseur des lieux et de leurs histoires qui les interpellent et qu'ils souhaitent faire transpirer de leurs œuvres. Par ailleurs, nous avons vu qu'une certaine recherche d'affiliation et ainsi d'identification étaient sous-jacentes à certaines pratiques. Cela s'accompagnant ou non, d'une démarche mémorielle ou patrimoniale, comprise non comme un moyen de muséifier la ville, mais comme nécessaire reconnaissance des ressources du territoire stéphanois. Enfin, d'autres exemples montrent que les mobilisations d'une imagerie de la ville ou de noms en lien avec son histoire, traduisent une volonté de détourner les emblèmes reconnus du territoire. Il s'agit ici d'inverser le stigmate, en mobilisant les côtés négatifs ou autres stéréotypes liés au territoire comme cadre, matière première ou valeur positive pour la création artistique.

3 Imaginaire et quartier. Enquête sur le Soleil, quartier stéphanois situé au nord-est de la ville

« Le discours sur le quartier présente toutes les dimensions du mythe. Comme lui, il raconte la conception que le groupe se fait de la société et des rapports sociaux », écrit Di Méo (1993 : 66). Nous nous intéressons ici aux récits qui dressent le Soleil³⁴ en idéal-type du « quartier minier et populaire » stéphanois. Nous nous intéresserons également aux récits qui mettent en scène des idées-images. Baczko explique en effet que les sociétés inventent leur propre représentation, idées-images au travers desquelles elles se donnent des identités (Baczko, 1984). Cette idée fait écho à celles citées par Severi qui rappelle que des travaux comme ceux d'Erikson et de Strathern respectivement en Amazonie et en Océanie, montrent que définir le soi « peut constituer, en terme indigènes, un acte d'invention d'image, beaucoup plus que la formulation d'un discours » (2003 : 8).

Le cadre de l'enquête nécessitait une définition de la notion de quartier. Depuis l'école de Chicago jusqu'aux travaux récents, les définitions abondent. Ce que l'on retiendra parmi ces nombreuses références, c'est l'évocation récurrente de la dimension imaginaire du quartier. Lynch est l'un des premiers à avoir considéré la dimension imaginaire des quartiers, « zones relativement étendues de la ville où l'observateur peut entrer par la pensée, et qui ont une qualité interne qui leur est propre » (1976 : 77) : l'« imaginabilité ». Des auteurs comme Lefebvre ont ensuite insisté sur la dichotomie entre espace perçu et espace représenté, tandis que plus récemment, Di Méo proposait, dans la continuité, de penser l'espace perçu (via les pratiques et les relations sociales) en rapport à l'espace vécu représenté, « plus intime, expression d'un rapport sujet-lieux à peine socialisé, quoique fortement influencé par la structuration urbaine » (Di Méo, 1993 : 65). Le géographe proposait d'intégrer la dimension imaginaire dans l'appréhension de l'espace représenté. Parce que le quartier, écrit-il, « revêt la fonction d'une territorialité, d'une logique spatiale articulant les rapports sociaux : des plus familiers aux plus anonymes. C'est donc un espace représenté ; une superstructure construite, produite et imaginée dans le champ psychologique de l'individu, mais néanmoins intelligible pour la collectivité en tant que représentation imprégnée d'informations et d'apprentissages sociaux » (Di Méo 1993 : 56). C'est cette définition que nous retiendrons pour notre enquête.

³⁴ Il existe plusieurs versions pour expliquer l'origine du nom du quartier. Celle qui est retenue par els historiens locaux attribue le nom à la famille « Badol de Soliez » qui possédait de nombreuses terres sur cette zone champêtre recouvrant des îlots éparses, probablement reliés par la nécessité de répartir les impôts.

Les questions de départ de notre enquête sur le quartier du Soleil qui reposent sur l'approche du quartier en tant que communauté imaginée³⁵ (Anderson, 2002), ont été les suivantes :

Si « les communautés se distinguent » « par le style dans lequel elles sont imaginées » (Anderson, 2002), quel est le style développé par les habitants du Soleil ?

Qu'est-ce qui rend possible le fait que l'on imagine appartenir à une même communauté de ville ou de quartier ³⁶?

Comment se constituent un stock d'images et des codes communs qui permettent la lecture d'un espace ?

Quelles sont les idées-images (Baczko, op.cit.) qui permettent l'existence de cette communauté imaginée ? Quelles sont les idées-images à travers lesquelles une communauté se donne une identité ?

Ces questions se posent dans le cadre de la reconversion industrielle qui s'exprime par des transformations spatiales et professionnelles du quartier. Situation qui soulève la question suivante : dans quelle mesure ces changements sociaux, culturels et spatiaux affectent cette communauté imaginée et ces idées-images (ex : « le mineur solidaire ») ?

Enfin, dans quelle mesure « Le Soleil » n'est-il pas lui même une idée-image, élément de l'identité locale produite avec la participation de différentes instances qui vont du comité de quartier à la municipalité ?

L'enquête a commencé en avril 2008. Une série d'entretiens informels ont été réalisés avec des membres du personnel de la Mairie (services urbanisme, SIG, logement), de l'agence d'urbanisme Epures, de l'école primaire du quartier, de la Maison de quartier et de l'amicale laïque.

25 entretiens de type semi-directifs ont été enregistrés avec 29 personnes. Cette parole recueillie qui ne cesse de « faire signe », de signifier, symboliser (Chalas, Sansot Torgue, 1984 : 10), a fait l'objet d'une double analyse thématique et sémantique.

Tableau récapitulatif des personnes avec lesquelles ont été réalisés des entretiens semi-directifs.

³⁵ Nous considérerons la communauté dans son acception « faible » et constructiviste, selon laquelle la communauté existe par la reconnaissance de ses membres d'appartenir à un même groupe de personnes qui habitent ou ont habité dans un même quartier ; elle tend ainsi à réifier un sentiment d'appartenance qui s'exprime par ces mots, par exemple : « moi, je suis du Soleil ».

³⁶ Sur l'identité résidentielle dans les quartiers : Michel Rautenberg, 2009, « Les liens faibles de l'identité résidentielle à Villeneuve d'Ascq », collectif, Faire territoire, p 61-81.

	Hommes	Femmes
18 à 20 ans	2	
30-40 ans	2	1
50-60 ans	4	3
60-70	2	2
70-80	10	3
TOTAL	20	9

Le quartier est ici appréhendé comme lieu de résidence, d'activité et de travail (Hannertz, 1983). Cinq des personnes interrogées travaillent dans le quartier sans y habiter (une institutrice, deux animateurs de la Maison de quartier, le directeur de la Maison de quartier et un commerçant).

Parmi les personnes âgées de 70 à 80 ans, notons que la moitié n'habite plus le quartier mais le fréquente régulièrement à l'occasion des réunions du groupe mémoire (sur lequel nous reviendrons), qui se tient à un rythme bihebdomadaire à la Maison de quartier.

Notons aussi que près du quart des personnes (12 sur 29) est issu de l'immigration espagnole (7), algérienne (3) et italienne (2).

L'enquête se nourrit également d'une étude de documents (issus de la Maison de quartier, de la presse, de sites Internet, de l'école d'architecture, de la Mairie et de particuliers) et d'observations à la fois flottante (promenades dans le quartier) et directe (participation aux réunions du groupe mémoire et au Conseils de quartier).

Le choix du quartier a été motivé par la position de confins du Soleil, tant sur les plans géographiques que symboliques. Situé au nord-est de Saint-Étienne, le Soleil n'est pas directement concerné par la politique d'image de la Ville. En revanche, les actions d'urbanisme sur la Plaine Achille et sur Chateaucieux sont censées avoir des effets périphériques sur le quartier.

Dans ce contexte, les questions posées sont donc également les suivantes : Comment les habitants considèrent l'agitation qui les entoure sans les impliquer directement ?

Comment se représentent-ils et se définissent-ils dans cette agitation ?

Comment est perçue et vécue la question de l'image dans un quartier qui n'est pas inclus dans la politique marketing de la Ville ?

Les *hypothèses* de notre travail ont été les suivantes :

1) Il existe un imaginaire urbain partagé par un ensemble commun de pratiques d'espaces, de repères spatiaux (parfois imaginaires également dans le sens où ils n'existent plus, où il est nécessaire de faire appel à la mémoire –plus ou moins fidèle- pour les décrire),

d'une histoire et d'une digestion collective de cette histoire (via la transmission de récits, mais aussi la transmission d'un indicible)

2) Cette communauté de pratiques, de repères, d'histoires, de manières de transmettre, produit une grille de lecture spatiale qui diffère d'une génération à une autre.

3) Au delà du quartier et à l'échelle de la ville se dessine l'émergence de l'idée-image de *La ville industrielle*, témoin d'un âge d'or, qui suppose à la fois l'idée-image de *Progrès* et l'idée-image du *Stéphanois*, artisan, travailleur, militant, impliqué dans des réseaux associatifs, etc.

La *problématique* s'articule donc autour de 4 points qui permettent chacun de penser la notion d'imaginaire : 1) l'imaginaire spatial et temporel du quartier, 2) l'identité et les stéréotypes liés à l'habitant du quartier, 3) les communautés imaginées générationnelles, 4) la question de la reconversion industrielle et particulièrement du « Renouveau urbain » en tant que nouvelle idée-image à promouvoir.

3.1 Le quartier du soleil : un imaginaire spatial et temporel.

Expérience commune de l'espace et communauté de destin.

Le quartier est d'abord décrit par les interviewés avec des limites, des contours. Il est ensuite décrit à l'aide d'images mentales qui correspondent à des repères visuels, éléments d'une *imagibilité*³⁷ au sens de Lynch (1976). Il est enfin mis en récit, raconté. Il est alors tantôt le décor de souvenirs individuels, tantôt le sujet d'une histoire collective. Le partage par les habitants de cet espace à la fois produit et perçu (pour reprendre Lefebvre) et de ce temps à la fois social et institutionnalisé, intervient dans la mobilisation des adjectifs qui servent à décrire le quartier, dressé en idée-image à l'origine d'une appartenance identitaire. Cette idée-image du « Soleil » qui va jusqu'à incarner pour certains « mon Soleil », voire « mon pays », est décrit comme quartier minier, ouvrier, solidaire, multiculturel, populaire voire pauvre, etc. auquel on est attaché.

3.1.1 Le quartier : un espace partagé.

Le quartier devient espace partagé avec des repères spatiaux communs, mais aussi des images communes. Comme l'a montré Lynch, « chaque individu crée et porte en lui sa propre

³⁷ « C'est, pour un objet physique, la qualité grâce à laquelle il a de grandes chances de provoquer une forte image chez n'importe quel observateur » « cela pour aussi s'appeler « lisibilité » ou « visibilité » (Lynch, 1976 : 11). Elle « peut être influencée d'autres manières, notamment par la signification sociale d'une zone, sa fonction, son histoire ou même son nom » (op.cit.).

image mais il semble qu'il y ait une grande concordance entre les membres d'un même groupe ». Ce sont les images collectives (Lynch, 1976 : 8), c'est à dire des « représentations mentales communes à de grandes quantités d'habitants » (op.cit.), sortes de « zones d'accord que l'on peut s'attendre à voir apparaître sous l'interaction d'une même réalité physique, d'une culture commune et d'une nature physiologique identique » (op.cit. : 9). Les supports physiques de ces images sont la voie, le point de repère, la limite et le quartier, qui s'articulent entre eux de manière complexe.

3.1.2 Délimitations et repères.

« Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux » (De Certeau : 147) : le Soleil n'échappe pas à cette règle. Les frontières du quartier varient selon les pratiques et la représentation des flux étroitement liées à la fréquentation des commerces et services (écoles, mairie, Maison de quartier, amicale laïque, jardins ouvriers). On retrouve ici une manière différente de construire de la localité de celle imposée par les institutions comme l'Epase³⁸ ou la mairie (ex : zone Anru, Conseils de quartiers). Les limitations du quartier par les habitants se pensent d'ailleurs également à travers leurs propres instances institutionnelles, via le comité de quartier et des structures telles la Maison de quartier ou l'Amicale laïque, souvent perçues comme des entités à la fois représentatives et revendicatrices. Notons que ce sont ces mêmes institutions qui tendent à normaliser les relations de voisinage (Hannerz, 1983 : 324), lesquelles participent largement à la définition des limites du quartier. A ce propos, nous pourrions presque avancer que tel la nation, le quartier est « toujours conçu comme une camaraderie profonde » (Anderson, op.cit.).

Par ailleurs, le Soleil étant à l'origine une commune (Outre-Furan) rattachée tardivement à Saint-Étienne (1855), il est considéré par ses habitants comme un village. D'autant qu'il est isolé de la ville par la voie ferrée, et que sa place avec son église et son marché bihebdomadaire, entourée de cafés et d'écoles, renvoie dans l'imaginaire, à l'organisation spatiale villageoise.

Le Soleil est aussi pensé en articulation avec les autres quartiers qui le jouxtent (dont les frontières subissent les mêmes fluctuations), notamment Montreynaud, le Marais (« véritable Far west », pour reprendre l'expression de l'un des représentant de la Mairie), Grange-Neuve, La Plaine Achille et Méons au sein desquels se trouvaient soit des logements ouvriers et miniers (parfois même des cités construites par les Houillères et autres usines entreprises locales), soit des usines (métallurgistes pour la plupart) dans lesquelles travaillaient les habitants du quartiers.

³⁸ Etablissement public d'aménagement de Saint-Étienne

Ces lieux, même lorsqu'ils n'existent plus, sont des points de repère spatiaux, comme l'est l'église par exemple, avec la place Garibaldi, véritable nœud au sens de Lynch, dans la mesure où il crée le quartier par radiation. Mais c'est aussi le cas des anciennes colonies, Bains Douches, les anciens puits de mine (Thibault, Verpillieux avec le terril), les Batignolles, les jardins ouvriers, le cimetière, la mosquée : autant d'éléments d'un code partagé pour la lecture de l'espace à travers une histoire commune. D'ailleurs chez Maurice Halbwachs, comme le rappelle Michel Rautenberg (2007), « le paysage urbain apparaît comme un vaste livre, quelque chose comme un ensemble de signes et de codes dans lesquels le citadin va pouvoir lire la ville et se souvenir, se remémorer des événements de sa vie, ou d'autres faits et événements plus généraux ».

Il existe aussi des repères qui prennent appui sur des lieux qui n'existent plus : « là il y avait..... ». Comme le souligne De Certeau (1990), « frappe ici le fait que les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus : « vous voyez, ici il y avait.... », mais cela ne se voit plus. Les démonstratifs disent du visible ses invisibles identités : c'est la définition même du lieu, en effet, que d'être ces séries de déplacements et d'effets entre les strates morcelées qui le composent et de jouer sur ces mouvantes épaisseurs » (De Certeau, 1990 : 162).

3.1.3 Le Soleil qualifié : un village ouvrier, populaire, « agréable » auquel on est attaché.

« Si je dois le décrire de manière affective, je dirais que voilà, que c'est un quartier sympathique où on peut y vivre, acheter à manger tous les jours à midi, emmener tes gamins pas loin sans faire des kilomètres. A taille humaine, où on peut vivre tranquille. Sinon je trouve que c'est sympa comme quartier, c'est lumineux, y a des jardins, voilà. C'est agréable » (habitant de 38 ans).

Les adjectifs mobilisés pour décrire le quartier du Soleil sont : agréable, tranquille, fonctionnel, natal, ouvrier et minier.

La dimension villageoise « agréable » a été également relevée par Charlotte Laisne, dans le cadre d'une étude réalisée pour le compte de l'EPURES en 2008. Son aspect physiologique est ainsi régulièrement souligné : « C'est un quartier qui se différencie par ça, par son église, sa place, ses petits commerces autour. Ouais. Ça s'apparente à un village quoi. Ouais, le Soleil, c'est un peu ce que ça m'évoque » (habitant de 34 ans), tandis que les plus âgés réfèrent souvent à l'activité rurale qui a précédé l'installation des houillères et des usines métallurgistes, activité qu'ils évoquent volontiers pour marquer la différence avec Lyon : « y a des racines rurales [...] moi ce qui m'a frappé quand j'ai travaillé à Lyon, j'étais dans un bureau, on était une vingtaine de personnes. Les gens, ils avaient jamais vu une vache. Ils savaient pas ce que c'était. Tandis qu'à Saint-Étienne, les gens, ils sont originaires de la campagne. Leurs parents, ou... ils savent ce que c'est qu'une poule, qu'une

vache. Tandis qu'à Lyon, les gens ils savaient pas. [...]Le citadin, il voit un truc qui pousse, il sait pas ce que c'est, il sait pas différencier un plant d'haricot d'un plant d'une pomme de terre. Le rural, il dira c'est des pommes de terre qui poussent ou des carottes » (habitant de 53 ans). Bien entendu, on voit ici comment les habitants réfèrent à l'origine rurale des Stéphanois, laquelle renvoie à son tour à l'exode rural impulsé par l'activité industrielle stéphanoise.

Le bien-être, le calme, la tranquillité, sont également évoqués pour décrire le Soleil, en l'opposant souvent aux quartiers du centre-ville, dépeints comme étant plus bruyants et anonymes. L'interconnaissance et la solidarité sont en effet des notions régulièrement utilisées pour décrire le Soleil, point sur lequel nous reviendrons ultérieurement.

La fonctionnalité du quartier est régulièrement soulignée. D'autant que sa situation permet de jouir d'un isolement dit « villageois », tout en étant à proximité de la gare, du centre-ville, des autoroutes, des salles de spectacles (Zénith, le Fil, Palais des spectacles).

Le quartier est aussi le lieu de l'attachement, de l'enracinement, voire parfois de l'arrachement lorsqu'il a fallu le quitter. Aussi, beaucoup expriment-ils le vœu d'être enterrés au Soleil, et expliquent-ils, non sans fierté, combien sont nombreux ceux qui reviennent au Soleil après l'avoir quitté : « *les jeunes du quartier ont une forte envie pour ceux qui peuvent, si ils ont pas envie de rester à la campagne bien sûr, ils ont très envie de revenir sur leur lieu de naissance. Ça c'est vraiment impressionnant. Et vous l'expliquer comment ? Vous me direz, les oiseaux migrateurs reviennent bien toujours, donc on peut imaginer qu'une partie des habitants du Soleil sont aussi des migrateurs ! (rires). Ils font partie de cette race-là ! Mais c'est marrant, hein. Cette envie, ce besoin de revenir »* (directeur de la Maison de quartier). Tandis qu'un habitant du quartier explique : « *Beaucoup de mineurs et puis ou des gens qui sont partis travailler ailleurs et qui reviennent pour la retraite. Parce que ils avaient quelques attaches sur le quartier »* (habitant de 74 ans), lesquelles sont souvent représentées par le tombeau familial situé dans le cimetière du Soleil (point qui avait déjà été soulevé par Burdy dans son étude sur le Soleil de 1840 à 1940)

Enfin, le quartier est qualifié d'ouvrier et de minier, ce qui, dans l'imaginaire des habitants, est immédiatement associée à des valeurs dites précisément ouvrières, minières, ou plus largement populaires. Les habitants, nous y reviendrons, sont ainsi qualifiés de « sympas », au « contact facile », avec une absence de « grosse tête ». A ce propos, les travaux de Bidou cités par Di Méo sur le XII^e arrondissement de Paris et la perception de « village » de la part des habitants, montrent que « derrière cette représentation, fonctionnent des schèmes structuraux profondément imprégnés de conditionnement socio-économique. Pour les catégories populaires (ouvriers, employés), l'homogénéité sociale du quartier se vit comme une territorialité gratifiante. A l'opposé, chez les nouvelles classes moyennes, cette homogénéité provoque un sentiment de malaise, l'impression d'appartenir à un ghetto.

Curieusement, ces opinions divergentes reposent sur un même « désir d'authenticité », de « communication totale » » (Di Méo, 1993 : 66).

3.2 Histoire et mémoire du quartier. Temps et expériences partagés.

Les travaux de Burdy (1989) expliquaient que la mémoire du quartier du Soleil était articulée autour de deux thématiques : la pauvreté du milieu d'origine et la modernité dont la ville était porteuse. Aujourd'hui, elle semble d'avantage être articulée autour du milieu populaire, de la diversité culturelle et de nouveaux points de repères temporels communs : le bombardement (avec l'image du sauveur américain ébranlée, la question de la confiscation de la mémoire, et la question de la réactivation des images indescriptibles) et la fermeture des puits de mine.

3.2.1 les habitants du soleil. Identité et stéréotypes.

Le quartier du Soleil est un quartier vieillissant qui se dépeuple. Il nous paraît d'ailleurs important de nous intéresser à l'imaginaire lié aux chiffres : « moitié moins d'habitants » et « 33% logements sociaux » qualifient régulièrement le Soleil.

Taille des ménages en 1990 et 1999

	1990	1999
Taille des ménages		2,2
Population	5865	5242
0 à 19		1232 (23,48% PT)
20 à 39		1466 (27,96% PT)
40 à 59		1247 (23,78 PT)
60 à 74		778 (14,84 PT)
75 et +		544 (10,37% PT)
60 et +		1322 (25,21% PT)
Nombre de femmes		2749 (soit 52,44% de la PT)
De 0 à 19		617
20 à 39		720
40 à 59		617
60 à 74		430
75 et +		365
60 et +		795 (28,91% des femmes)

Nombre d'hommes		2518 (soit 47,6% de la PT)
0 à 19		615
20 à 39		746
40 à 59		630
60 à 74		348
75 et +		179
60 et +		527 (20,9% des hommes)

Le quartier est également socialement qualifié. Les interviewés parlent de « quartier de mineurs », « ouvrier », « populaire » et « immigré ». Ils donnent une place particulière aux Batignolles dont la stigmatisation liée à la misère sociale permet de penser la relation identitaire sur la dialectique *nous* versus *eux*, sous-entendu « les bagarreurs », les « perturbateurs ».

Les différentes colonies (espagnole, marocaine, polonaise, italienne) sont évoquées dans un discours idéalisé sur la mixité et l'échange culturels. D'après les personnes interrogées, c'est depuis peu, avec « les Arabes » ou « les Maghrébins » que « les choses » se sont dégradées, y compris dans les relations. Avec la fermeture des mines et la perte identitaire professionnelle du quartier, devenu non plus seulement populaire mais pauvre, l'étranger attise les craintes. La figure de l'étranger est utilisée pour parler du désordre. Souvent mobilisée à travers la figure du jeune (sous entendu jeune maghrébin) qui va faire office d'altérité (à la fois dans le champ culturel, dans l'appropriation spatiale et dans le rapport au travail en ébranlant la figure du travailleur immigré).

Comme le souligne Rautenberg (2006), « les stéréotypes, les emblèmes, les pastiches sont des instruments de la construction de ces imaginaires sociaux. L'exotisme est l'une de des figures les plus fortes de cet imaginaire de l'altérité ». Au Soleil, les stéréotypes sont nombreux: le Polonais propre, saoul et travailleur, L'espagnol escargot, L'Italien macaroni, Le Marocain célibataire et travailleur, le jeune maghrébin perturbateur.

Il convient de s'interroger sur l'ensemble de ces stéréotypes ethniques, minier et ouvrier : par qui sont-ils créés ? Quel collectif produise t-il ? Ces trois figures que sont le mineur, l'ouvrier et l'étranger (sous entendu l'étranger venu travailler à la mine ou à l'usine), semblent fonctionner ensemble. Les habitants ont par exemple pour habitude d'expliquer que parce qu'*ils* (sous entendu les différentes communautés) ont travaillé ensemble, ils ont nourri une culture du respect et de l'entraide qui explique le succès de la mixité ethnique du quartier.

Le quartier est également qualifié par l'extérieur de « rouge », c'est à dire politiquement et syndicalement engagé. Stéréotype que les habitants reprennent volontiers à leur actif. Dans cette même dynamique, le Soleil est convoqué comme quartier-type de Saint-Étienne, en tant que quartier minier, métallurgiste et engagé.

Un ensemble de valeurs sont ainsi légitimées dans la construction d'une identité stéréotypée. Les valeurs liées à la solidarité, l'entraide, la fraternité, l'amitié sont justifiées par une condition ouvrière et minière commune. Celles de l'ouverture d'esprit et de l'accueil le sont par la présence de communautés étrangères. Le Stéphanois est aussi dressé comme une personne travailleuse, voire laborieuse, inventive (parce que issu d'une ville industrielle et créative), accueillant et simple. Ce stéréotype se construit en rapport à une altérité incarnée par le Lyonnais (bourgeois, ostentatoire).

La figure mythique du mineur est bien entendue très présente. Elle s'accompagne à son tour d'un système de justification de valeurs et de manière d'être, et d'un ensemble d'images descriptibles par les habitants (ex : les yeux noirs, la lanterne) : « *on les croisait à midi, avec les yeux noirs, comme si ils étaient maquillés, et leur lanterne, comme ça* » (ancien habitant du Soleil, 82 ans).

Nous retiendrons des premières données de notre enquête que les interviewés qui n'ont jamais travaillé à la mine précisent qu'ils n'y auraient travaillé « pour rien au monde ». Ce qui ne les empêche pas de s'y référer avec fierté et de se revendiquer de la culture minière, tant elle véhicule des valeurs nobles dans l'imaginaire. Bien plus, elle incarne pour certains le « vrai » travail, que suppose pour eux la pénibilité, l'exploitation et la dangerosité, et donc le courage : « *Moi j'aime bien cette idée de travail derrière la mine. Bon c'est un petit peu caricatural, y a aussi plein d'autres gens qui ont bossé et qui étaient pas à la mine. Mais bon, c'est plus facile à imaginer en disant comme ça* » (habitante du quartier, 52 ans).

Nous entrapercerons ici la façon avec laquelle les stéréotypes liés à la mine et au militantisme sont réappropriés pour les dresser en fierté et identité locale (Herzfeld, 1995). Par ailleurs, les stéréotypes sont des instruments privilégiés de la construction des imaginaires. Ils fonctionnent comme des images, circulant avec des supports médias variés (Musée de la mine, livre et film *Germinal*, photos, récits, etc.).

A ce propos, les jeunes habitants que nous avons rencontrés ont un autre rapport particulier à cet imaginaire. Dans la mesure où ils n'ont pas connu l'époque minière du quartier, ils ont besoin que celle-ci soit parlée. S'ils sont spatialement situés dans un ancien quartier minier, ils ont besoin de recourir à un discours qui alimente les images sur la mine. Il en va de même pour le terril aperçu depuis le Soleil qui peut être confondu avec une montagne. L'éducation du regard et la construction de la mémoire passe alors par des institutions (famille, école, musée de la mine) et des vecteurs d'images (récits, cinéma, livres, cartes postales, journaux, etc.).

3.2.2 Communautés imaginées générationnelles.

« Qu'est-ce pourtant qu'une génération, sinon le partage de quelques images ? » interroge Augé (cité dans Belting, 2004 : 109). C'est effectivement ce sur quoi semble insister notre enquête. Les modes collectifs d'imaginer le social (Baczko, op.cit.) nourrissent les

identités générationnelles. Pour le dire autrement, les images, représentations, et souvenirs communs à une génération constituent une identité imaginaire générationnelle.

La mémoire et les pratiques communes liées au quartier ne constitueraient-elles pas alors un langage commun ?

A ce propos, un groupe mémoire composé d'une vingtaine de personnes âgées de 55 à 80 ans a été constitué en 2004 au quartier du Soleil, en partie soutenu dans le cadre de la Politique de la Ville. Il est à l'origine d'expositions (sur des photos de classes, sur le bombardement, et bientôt sur les anciens commerces du quartier) et de l'écriture d'un livre (en cours, il doit paraître dans la collection Saint-Étienne Ville d'art et d'histoire). La construction de la mémoire d'un quartier par un petit groupe, constitué en grande partie de personnes issues de l'immigration espagnole, mais aussi de personnes n'habitant plus le Soleil, retiendra notre attention. De même que cette production sociale d'un imaginaire patrimonial collectif. D'autant que nous avons ici affaire à une sorte de main mise sur l'histoire par une diaspora, au sens utilisé par Appadurai (2005).

L'objectif de ce groupe est essentiellement l'assouvissement d'un désir de se rencontrer, discuter, parler de son histoire, rechercher, se retrouver au sens de se rassembler et de retrouver ce qu'ils vivaient et étaient avant. La question de la transmission n'a été en effet abordée que par une seule personne, tandis qu'est régulièrement soulevée la lutte contre le temps et le plaisir à participer à ce groupe. L'imaginaire du quartier se mêle ici à celui de l'enfance, réactivée, fantasmée et idéalisée au travers de la parole et des images. Cette jouissance collective passe en effet essentiellement par l'utilisation d'images. Elle est jouissance de la parole et de l'image. Chacun y va de ses images individuelles pour construire un collectif, lequel passe par un déni du quartier tel qu'il est aujourd'hui, via la production d'une localité fantasmée.

Ensuite, nous retiendrons que les espaces imaginés sont très différents d'une génération à une autre. Compte tenu de l'histoire du quartier, avec les ruptures dues au bombardement et à la fin de l'exploitation minière, le stock de connaissances partagées sur le quartier est très différent entre les personnes âgées et les jeunes générations. Si les personnes âgées ont grosso modo partagé un imaginaire commun avec leurs parents, et si une transmission a eu lieu avec leurs enfants (qui ont aujourd'hui une cinquantaine d'années et ont vécu la rupture alors qu'ils étaient déjà adulte³⁹), les jeunes ne partagent pas le même imaginaire. Leurs préoccupations sont autres, liées au voyage et à la découverte d'un ailleurs non pas passéiste mais géographique. La rupture qu'ils opèrent n'est pas seulement avec une histoire mais aussi des attentes. Aussi, l'appropriation des espaces et la territorialisation (pensée en réseau) sont-elles différentes, tant leurs pratiques et leurs images d'espaces divergent. Parce qu'ils ne partagent pas les mêmes images liées au quartier, le même langage, il semblerait qu'ils n'habitent donc symboliquement pas le même quartier.

³⁹ D'ailleurs, le fait que les membres du groupe mémoire aient entre 52 et 80 ans est significatif

D'où un imaginaire lié aux jeunes, produit par les personnes âgées du quartier, qui laisse entrevoir leur incompréhension envers ceux qu'ils accusent de « faire du bruit », de bousculer la paix sociale du quartier et in fine, de brouiller leurs images et les déposséder de leur territoire. Le jeune draine effectivement des imaginaires sociaux qui symbolisent le désordre, le bruit, autant de fantasmes nourris par les images télévisées, et rassemblés sous le vocable « Chicago ». Nous relèverons que c'est aussi l'image de l'immigré qui a changé. La figure de l'étranger n'est plus celle du semblable en tant que travailleur, mais l'étrange jeune qui ne partage pas la même histoire, qui est étranger à l'histoire et aux pratiques du quartier familières des personnes âgées.

Les notions d'individualisme, de perte, d'absence de vie liée à la disparition de commerce viennent enfin illustrer ce que les personnes âgées appellent « la mort du quartier », qui n'est autre que *la mort de leur quartier*.

Ces notions s'opposent à celles mobilisées par les plus jeunes, soit celles liées à l'interconnaissance, à la solidarité et à la présence de petits commerces. Ces dernières renvoient au contraire à la *vie* du quartier, par ailleurs décrite par les relations entre amis, le carnaval, la fête de quartier, la caravane du Soleil, le marché etc. Ainsi, ce qui symbolise pour les personnes âgées la mort du quartier, représente pour les plus jeunes une agréable tranquillité caractéristique de ce qu'ils imaginent être la vie de village.

Nous avons ici autant d'éléments qui nous permettraient de mieux comprendre comment les habitants donnent du sens à leurs actions ? Ou pour le dire autrement, comment la collectivité désigne son identité à partir de ces imaginaires sociaux « tout en élaborant une représentation de soi » (Baczko, op.cit.) et à partir de la représentation de l'autre (le jeune, le vieux, l'habitant de l'autre quartier). Comment définir son identité, marquer son territoire, désigner les espoirs, etc., des moyens pour les protéger, les diffuser, les transmettre (Baczko, 1984)?

Pour ce faire, une étude de la circulation des images mérite d'être approfondie. Photos et textes sur le Soleil apparaissent dans la presse, les livres, mais aussi dans les documents amenés par les membres du groupe mémoire. Journaux de quartier, photos personnelles, etc. sont autant de médiums (Belting, op.cit.) à analyser, en les considérant de deux points de vue : 1) les documents produits depuis le quartier, 2) les documents produit depuis et par l'extérieur. Sur ce point, nous nous intéressons à la communauté imaginée (Anderson, op.cit.) par les déracinés (membres du groupe mémoire qui alimentent un imaginaire nostalgique du passé).

3.2.3 la question de la reconversion industrielle et particulièrement du « Renouveau urbain » en tant que nouvelle idée-image à promouvoir.

En dehors des secteurs RU (renouvellement urbain) et EPASE (Établissement Public d'aménagement de Saint-Étienne), le quartier du Soleil fait partie de la zone d'éducation prioritaire depuis peu. Malgré le nombre élevé de logements précaires et insalubres, il ne bénéficie que d'opérations ponctuelles d'amélioration de l'habitat.

Pour résumer, le Soleil souffre d'une mauvaise image liée à la déchéance, la misère et l'immigration. Si le quartier représente pour ses habitants le quartier-type des anciens espaces miniers, ils représentent aujourd'hui pour l'extérieur le quartier-type de la désindustrialisation.

Pour les habitants, le sentiment de ne pas être digne d'une réhabilitation, de ne pas être « notable », se mêle à celui de l'abandon et de l'isolement. Ce sentiment d'être laissé pour compte est expliqué par les habitants de manière très pragmatique : il est utile de travailler l'image de la ville, aussi est-ce la raison pour laquelle les quartiers du centre-ville sont au cœur de la rénovation urbaine stéphanoise. Tel est en même temps le paradoxe. Bien que les questions liées à la mise en valeur de la mémoire minière sont aujourd'hui au centre des discussions, le Soleil, représentant spatial d'une vie sociale directement liée à la mine, est laissé à l'écart. On voit ici comment les stéréotypes miniers et ouvriers stéphanois deviennent les instruments privilégiés de la construction des imaginaires à l'œuvre dans la communication touristique. Dans cette politique d'image municipale, le Soleil ne fait pas partie de ces « quartier-alibi » ou « quartier-utopie » « qui se décrétaient identitaires » (Di Méo, op.cit. : 62).

Enfin, les transformations sociales et spatiales du Soleil (du quartier ouvrier au quartier doroir) semblent également traduire les évolutions du système capitaliste notables depuis le début des années 80, point qui mérite d'être développé, 1) en montrant comment les notions inhérentes au nouvel esprit du capitalisme (flexibilité, mobilité, réseau, risque, projet) s'articulent aujourd'hui à l'espace urbain, 2) en explorant les questions liées au marketing urbain.

Le marketing urbain pose en effet la question des apparences d'une ville, de la construction d'une nouvelle image pour l'extérieur, censée séduire de nouveaux arrivants et renvoyer une meilleure image aux habitants. Pourtant, les travaux entrepris à Saint-Étienne sont considérés avec méfiance par les habitants du Soleil. Conscients d'avoir à faire à une « image de façade », comme ils disent, la question qu'ils laissent en suspens est « que fait-on pour -et de- nous ? » ; Bien plus, ils soupçonnent la municipalité d'être dans « une politique d'effacement » de leur passé ouvrier dont, comme ils le disent, « ils n'ont pas à avoir honte ».

Les questions en filigrane dans la poursuite de cette enquête resteront les suivantes : dans une société de plus en plus envahie par l'image, comment s'opère le glissement d'une

préoccupation du symbole vers une préoccupation de l'image ? Comment décrire le glissement du rôle symbolique du pouvoir à sa création d'images ?

Pour finir, le dernier point que nous explorerons sera d'interroger les notions de Renouveau Urbain et de Ville. Ne sont-elles pas devenues elles-mêmes des idées-images, des grandes figures à l'instar du Progrès, qui génèrent des imaginaires sociaux et légitiment des pratiques ? Comme l'avait déjà exprimé De Certeau, « Le langage du pouvoir 's'urbanise' » (De Certeau, op.cit. : 144). « La Ville devient le thème dominant des légendes politiques, mais ce n'est plus un champ d'opérations programmées et contrôlées. Sous les discours qui l'idéologisent, prolifèrent les ruses et les combinaisons de pouvoirs sans identité lisible, sans prises saisissables, sans transparence rationnelle – impossible à gérer » (De Certeau, op.cit. : 145). Ne peut-on pas parler d'un mythe du renouvellement, auquel il faut bien croire pour s'unir autour de ses projets ? Mythe du renouvellement qui s'appuie sur celui des origines de la ville (âge d'or industriel) et de sa mentalité (solidaire, travailleuse, engagée), autant de récits porteurs de promesses d'avenir. Enfin, l'urbanisme et la culture ne sont-ils pas les langages de cette utopie ?

Chacun des quatre points de cette problématique seront approfondis dans les prochains mois dans le cadre de la recherche financée par l'ANR, à l'aide d'entretiens complémentaires (notamment auprès des jeunes du quartier et des habitants extérieurs au groupe mémoire), d'observations et d'études de documents permettant de travailler sur la circulation des images produites sur le quartier.

4 Références citées.

Ambrosino, C., Andres, L., 2008, « Friches en ville : du temps de veille aux politiques de l'espace », in *Espaces et sociétés*, n°134, 37-51.

Anderson, Benedict, *L'imaginaire national. Réflexion sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Editions La Découverte et Syros, Paris, 2002 (1983 pour la 1^o édition)

Appadurai, Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, 2005, Payot & Rivages (1996 pour la 1^o édition).

Bachelard, G., 1948, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, p 4-5.

Baczko, *Les imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Payot, Paris, 1984.

Banville (de), E., Verhilac, J., 1983, *Saint-Etienne, le capital redistribué. Histoires industrielles 1970-1982*, Saint-Etienne, Crésal

Belting, Hans, 2004, *Pour une anthropologie des images*, Editions Gallimard, Paris, 346p.

Bensa, A., Fassin, E., 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, p5-20

Besse, N., 1994, « Le musée d'art et d'industrie de Saint Etienne ; 130 ans de partenariat avec l'industrie », in Rautenberg, M., Faraut, F., *Patrimoine et culture industrielle*, PPSH, p.29-38.

Boltanski, L., Chiapello, E., 1999, *Le nouvel Age du capitalisme*, Gallimard

Burdy, Jean-Paul, 1989, *Le soleil noir. Un quartier de St-Etienne (1840-1940)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 270 p. Thèse d'histoire. Membre du Centre Pierre Léon d'histoire économique et sociale à l'Université Lumière-Lyon 2, maître de conférences à l'IEP de Grenoble.

Castoriadis, C., 1975, *L'institution imaginaire de la société*, éditions du Seuil

De Certeau, Michel, 1990, *L'invention au quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Editions Gallimard, 349 p

Chalas, Yves., Sansot Pierre, Torgue Henri, *L'imaginaire technique ordinaire*, Cresson, 1984

Derrida, J., 1996, *Artefactualités, Echographies de la télévision*, Paris, Galilée/INA.

Robert Desoilles, R., 1973, *Le rêve éveillé dirigé. Ces étranges chemins de l'imaginaire*, Erès,

Di Méo, Guy, 1993, Les paradigmes du quartier urbain, *Sciences de la société* n° 30, p.55-71.

Durand, G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, P.U.F., 1960

Fabre-Tournon, F., 2002, « Images, lumière et sensations dans la littérature romantique allemande » *Imaginaire & Inconscient*, [L'Esprit du temps](#), 5, 2002/1, p. 7 à 15

Freud, S., 1971, „L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris, Gallimard,

Site web: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

Geffray, C., 2001, *Trésors, Arcanes*

Godelier, Maurice, 1894, *L'Idéal et le matériel : pensée, économies, sociétés*, Fayard

Godelier, Maurice, 1996, *L'Énigme du don*, Fayard

Godelier, Maurice, 2006, *Au fondement des sociétés humaines*, Fayard

Hannerz, Ulf, 1983, *Explorer la ville*, Paris, Editions de Minuit, 418 p.

Herzfeld, 1995, « Les enjeux du sang. La production des stéréotypes dans les Balkans », *Anthropologie et Sociétés*, vol19, 3, p 37-51

Herzfeld, M., 1997, *Cultural Intimacy*, London, New York, Routledge

Kaufmann P., « Imaginaire et imagination », *l'Encyclopedia Universalis*, Paris, 1980

Landry, 2000, The Creative City : A Toolkit for urban Innovators, Earthscan Ltd.

Ledrut, R., 1973, *Les images de la ville*, Paris, Anthropos

Leroi-Gourhan, A., 1965, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel

Lynch, Kevin, 1976, *L'image de la cité*, Dunod, Collec. Aspects de l'Urbanisme, Paris, 221p.

Moulier-Boutang, Y., Aigrain, P., Assouly, O., Fourquet, F., 2008, *Le capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Paris, Amsterdam.

Rautenberg, Michel, 2006, « Les « communautés » imaginées de l'immigration dans la construction patrimoniale », *Les Cahiers de Framespa*, Cnrs.

- Rautenberg, M., 2004, « La patrimonialisation, entre appropriation sociale et désignation institutionnelle », in Bernard DEBARBIEUX et Marie-Christine FOURNY (dir), *L'effet géographique. Construction sociale, appréhension cognitive et configuration matérielle des objets géographiques*, Grenoble, CNRS-MSH-Alpes
- (Avec Krassimira Krastanova), 2005, « Réinterprétation du passé et imaginaire urbain. Patrimoine architectural, politique culturelle et peinture figurative à Plovdiv, Bulgarie », *Balkanologie*, vol VIII, 2, p 33-54
- Rautenberg, M., 2006, La valorisation des mémoires de l'immigration dans la région Rhône-Alpes, *Hommes et migrations*, 1260, p.119-128
- Sassen, 1996, *La ville globale. New-York, Londres, Tokyo*, Descartes et Cie.
- Séveri, C., 2003, « Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie », *l'Homme*, pp 77-128.
- John Urry, *The Tourist Gaze*, Sage publications, 2002
- Vant, A., 1981, *Imagerie et Urbanisation. Recherches sur l'exemple stéphanois*, Centre d'études foréziennes, Saint Etienne, 661p.
- Védrine, C., 2006, *Les " Bibs " et l'esprit Michelin : Ethnographie d'un mythe industriel*, Thèse soutenue à l'université des sciences et technologies de Lille.

5 ANNEXE : LA CULTURE OUVRIERE EN IMAGE

Sandra Trigano – Ne pas DIFFUSER

Da Blague Panthers, pochettes de CD



Featuring
Scenario - Petrus - Daps - Al'caline - Fu tang da wang
Musique - Mc Pampille - Supa l'oppos - Sticky Tapes (from 93XX)



Logo du label Weatown en référence à Weapon City (Armeville, ancien nom de la ville de Saint-Etienne) et à Mowtown (label connu de Détroit)



(Pour référence)

Affiche de concerts

Quelques exemples d'images liées à Saint-Étienne
Sandra Trigano
(captures « sauvages » des images donc à ne pas utiliser)

Julien Morel







Affiches du festival de musique Avatarium



Affiche de l'édition 2000

Le festival ne se passait pas encore exclusivement au musée de la mine

<http://www.avataria.org/avatarium00/som.htm>



Motif présent sur la page du site d'avatarium 2003
<http://www.avataria.org/avatarium03/index.htm>



Affiche de l'édition 2009 d'Avatarium
<http://www.avataria.org/>

Affiches Festival des musiques innovatrices





Sur le site édition 2006 (capture de l'image à refaire)

http://ornitoto.free.fr/prog_2006.htm

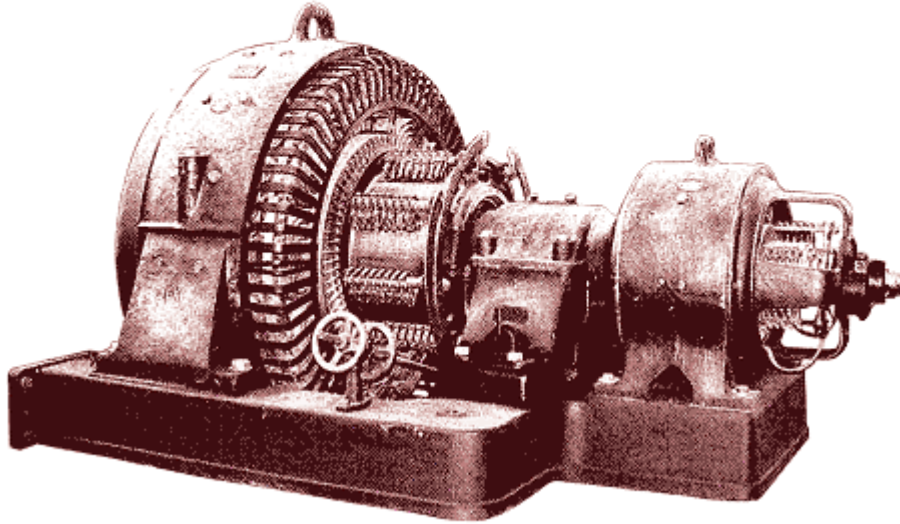


Image sur le site de l'édition 2007 du FMI

http://ornitoto.free.fr/prog_2007.htm

MUSIQUES INNOVATRICES

19^E ÉDITION DU 30 MAI AU 1^{ER} JUIN 2008



SAINT-ETIENNE

Image sur le site de l'édition 2008 du FMI <http://www.musiquinno.fr/>