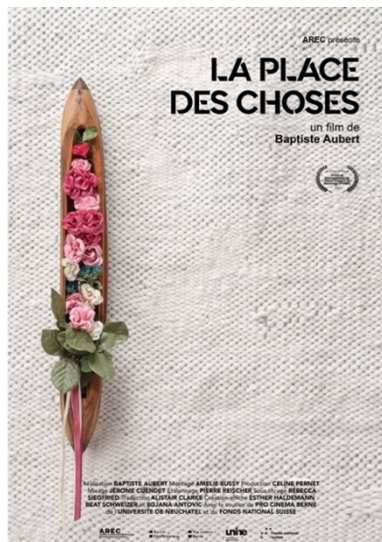


Faire de Verviers un film

Penser la mise en mémoire du passé dans une ancienne ville textile à partir de l'ethnographie visuelle de deux collections d'anciens objets industriels



Baptiste Aubert

Thèse présentée le 29 février 2024 pour le titre de Dr. ès sciences humaines et sociales

Composition du jury :

Ellen Hertz, directrice de thèse, professeure, Université de Neuchâtel
Cyril Isnart, directeur de recherche CNRS, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-Marseille Université
Grégoire Mayor, conservateur et co-directeur du Musée d'ethnographie, Neuchâtel
Véronique Moulinié, directrice de recherche CNRS, Laboratoire Héritages : Culture/s, Patrimoine/s, Création/s, Cergy-Pontoise
Nicolas Nova, professeur HES, Haute école d'art et design (HEAD), Genève
Yves Winkin, professeur émérite, Université de Liège, ancien directeur du Musée des Arts et Métiers, Paris

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Ellen Hertz, directrice de thèse, professeure, Université de Neuchâtel ; M. Cyril Isnart, directeur de recherche CNRS, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix Marseille Université ; M. Grégoire Mayor, conservateur et co-directeur du Musée d'ethnographie, Neuchâtel ; Mme Véronique Moulinié, directrice de recherche CNRS, Laboratoire Héritages Culture/s, Cergy-Pontoise ; M. Nicolas Nova, professeur HES, Haute école d'art et design, Genève ; M. Yves Winkin, professeur émérite, Université de Liège, ancien directeur du Musée des Arts et Métiers, Paris autorise l'impression de la thèse présentée par M. Baptiste Aubert en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 29 février 2024

Le doyen
Loris Petris

Résumé

En octobre 2014, je me suis rendu au consulat de Belgique à Berne pour y confirmer ma nationalité belge. Dès ce moment, j'ai éprouvé le désir de réaliser un film documentaire sur la ville de Verviers. M'intéressant à la manière dont le passé industriel imprègne la ville et son présent, j'ai entrepris l'ethnographie de deux collections d'objets issus de ce passé : la collection de machines textiles de la ville de Verviers stockée dans la réserve du Solvent où viennent travailler un groupe d'hommes retraités et une collection d'anciennes navettes de métiers à tisser constituée par mes soins en arpentant les brocantes de la ville.

Cette thèse mobilise les champs de recherche de l'anthropologie visuelle, l'anthropologie de la mémoire, les études sur la culture matérielle et la socio-anthropologie du patrimoine pour penser les différentes mises en récit du passé industriel à Verviers. Elle prend la réalisation du film ethnographique long-métrage *La place des choses* comme point de départ pour penser la manière dont les personnes que j'ai filmées utilisent les objets pour raconter le passé et comment moi, en tant qu'ethnologue-cinéaste, j'ai pu me saisir des images produites pour monter un film.

La pratique de l'*observational cinema* tel que théorisé par Colin Young et popularisé par le couple David et Judith MacDougall m'a permis de révéler les dimensions sensibles, matérielles et sensorielles des processus patrimoniaux. Les images tournées dans la réserve du Solvent encouragent à penser la fabrique des lieux de mémoire non pas uniquement de manière discursive, mais comme une opération pratique qui permet aux hommes qui s'y rendent de revivre le souvenir du travail disparu. Par ailleurs, la collecte d'anciennes navettes de métiers à tisser fut pensée comme un dispositif créatif qui permettrait de déconstruire le récit dominant de l'âge d'or industriel. Les témoignages enregistrés auprès des vendeuses et des vendeurs au moment où elles/ils se séparaient des objets m'ont amené à considérer la mémoire collective comme un ensemble de récits polymorphes inscrits dans le temps, fait autant de souvenirs précis que de trous de mémoire.

Loin de représenter un temps aujourd'hui disparu, le film issu de cette recherche donne à voir les processus mémoriels et patrimoniaux contemporains qui ont lieu dans la ville de Verviers plus de soixante ans après les premières fermetures d'usines. Il rend compte des processus d'attachements et de détachements des personnes aux objets et au passé. La thèse, construite de manière multimodale, revient sur les différents choix théoriques, esthétiques et méthodologiques opérés dans ce travail pour tenter de faire de Verviers un film.

Mots-clés

Anthropologie visuelle | Film ethnographique | Mémoire | Culture matérielle | Études critiques du patrimoine | Territoires postindustriels

Abstract

Making a film of Verviers: Reflecting on the heritagization of industrial past in a former textile town, through the visual ethnography of two collections of old industrial objects

In October 2014, I went to the Belgian consulate in Bern to confirm my Belgian nationality. From that moment on, I felt the desire to spend time in the former textile city of Verviers to shoot a feature-length documentary film. I was interested in how the industrial past of the town permeates its present. In order to do so, I undertook the ethnography of two collections of objects from this past: first, the city of Verviers' collection of textile machines, stored in the "Solvent's reserve" and taken up by a group of retired men; second, a collection of old weaving shuttles that I made by frequenting the city's flea markets.

This thesis draws on the fields of visual anthropology, the anthropology of memory, material culture studies and critical heritage studies to explore the different ways the industrial past is narrated in Verviers. I take the making of the ethnographic film *La place des choses/Where Things go* as a starting point to discuss how the people I filmed used objects to tell the past, and how I, as an anthropologist and filmmaker, was able to use these images to make a film.

Using the methodology of observational cinema, as theorized by Colin Young and popularized by David and Judith MacDougall, I reveal the sensitive, material and sensory dimensions of heritagization. The images shot in the "Solvent's reserve" lead the audience to think of the creation of "lieux de mémoire" not only in discursive terms, but as a practical operation that enables people to relive the work that has disappeared, while the collection of old weaving shuttles, conceived as a creative research device, deconstructs the dominant narrative of the "industrial golden age". The testimonies, I recorded with the flea market sales-men and women as they part with these objects led me to consider collective memory as a set of polymorphous narratives, made up, both of exact memories and of gaps in memory.

Rather than reconstructing a time that has now disappeared, the film resulting from this research shows the contemporary processes of memory and heritagization taking place in Verviers, sixty years after the first factory closures. *La place des choses/Where Things go* shows how people become attached to and detached from objects and the past. The dissertation, which is constructed in a multimodal way, looks at the different theoretical, aesthetic, and methodological layers that I used to turn Verviers into a film.

Keywords

Visual anthropology | Ethnographic film | Memory | Material culture | Critical heritage studies | Post-industrialism

Table des matières

Résumé	3
Abstract	5
Table des matières	7
Table des illustrations	9
Remerciements	11
Langage épïcène, note sur les citations et conventions bibliographiques	15
Responsabilité de l'auteur	15
Prologue. Faire de Verviers un film	19
Chapitre 1. Introduction générale	25
Retour à Verviers	28
Des processus mémoriels aux objets	30
Une thèse par film à l'Université de Neuchâtel	31
Questions de recherche	33
Contributions principales	34
Structure du manuscrit	36
Chapitre 2. Désindustrialisation et écritures de l'histoire	41
Les temps mêlés	44
La création de l'âge d'or industriel verviétois	45
Un récit qui invisibilise la désindustrialisation	49
Saisir la relation ambigüe au passé industriel par la socio-anthropologie du patrimoine	52
Chapitre 3. Lieux et protagonistes de la recherche	57
La réserve de machines du Solvent	59
Une réserve visitable	64
Les anciens du textile	65
Le centre touristique de la laine et de la mode	67
Retour sur le choix des lieux et des protagonistes	69
Autres lieux de recherche	70
Anonymisation des données	71
Chapitre 4. Un cimetière de machines	73
La collection en tant que « restes »	77
La collection en tant que « butte témoin d'un autre âge »	82
La collection en tant qu'« illusion d'éternité »	85
Bibliographie	86
Chapitre 5. Cinéma, travail et disparition	89
Quand le cinéma documente les crises	91
Film ethnographique, travail et disparition	94
Gestes et savoir-faire du côté des traditions populaires	97
Les signes de mémoire ou comment filmer ce qui n'est plus	98
Chapitre 6. La place des choses	101
Abstract	103
Keywords	103
DOI	103

Chapitre 7. Ethnographier deux collections avec une caméra, un enregistreur et deux micros	105
Observational cinema	107
Cinéma-vérité, direct cinema et observational cinema	108
Relation ethnographique et traitement de la parole	111
Un dispositif ethno-cinématographique pour déconstruire le mythe de l'âge d'or industriel	113
Monter un film à quatre mains : la collaboration en question	117
Entre confiance et tension	119
Chapitre 8. Faire la navette	123
Collecter	127
Penser/Classer	131
Re-présenter	135
Conclusion	136
Bibliographie	137
Chapitre 9. Rendre vie aux objets	139
La vie des objets	142
Raccommoder les trous de mémoire	145
Faire tourner les machines	147
Prendre soin des machines	149
Épilogue. « Made to be seen »	153
Donner à voir	158
Bibliographie générale	163
Filmographie	178
Annexe	181
Chronologie	183

Table des illustrations

Couverture. La triple affiche du film <i>La place des choses</i> .	
Ill. 1 : Formulaire de demande de nationalité (archive personnelle).	19
Ill. 2 : Le démêlage (photogrammes de <i>La place des choses</i>).	25
Ill. 3 : La sortie des photos (photogrammes de <i>La place des choses</i>).	41
Ill. 4 : Carte postale : panorama des établissements Peltzer et fils.	46
Ill. 5 : Débarquement à Anvers de laine en provenance de Buenos-Aires.	48
Ill. 6 : L'arrivée au travail (photogrammes de <i>La place des choses</i>).	57
Ill. 7 : La réserve de machines « côté cartes ».	60
Ill. 8 : Le groupe de bénévoles mis en scène pour le projet « Les gardiens du temps ».	65
Ill. 9 : Couverture des actes du colloque <i>Art et lieux de mémoire</i> .	73
Ill. 10 : Gravure de l'usine Dethier-Bettonville.	79
Ill. 11 : La navette nostalgie (photogrammes de <i>La place des choses</i>).	89
Ill. 12 : Page web de la revue <i>Journal of Anthropological Films</i> .	101
Ill. 13 : La navette de l'acheteur de navettes (photogrammes de <i>La place des choses</i>).	105
Ill. 14 : Vente de la navette applique.	115
Ill. 15 : Page web du n° 36 de la revue <i>Intermédialités</i> .	123
Ill. 16 : Étalage d'objets à la brocante de la S.P.A.	127
Ill. 17 : Navette au milieu d'un tapis d'objets.	130
Ill. 18 : De retour de brocante (navettes n° 33 et n°40).	131
Ill. 19 : Capture du film <i>La place des choses</i> : « La navette aveugle ».	132
Ill. 20 : Capture du film <i>La place des choses</i> : « La navette superstar ».	133
Ill. 21 : Capture du film <i>La place des choses</i> : « La navette nostalgie ».	134
Ill. 22 : Le déplacement du char (photogrammes de <i>La place des choses</i>).	139
Ill. 23 : Cartons de présentation du film <i>La place des choses</i> .	141
Ill. 24 : Projection du film <i>La place des choses</i> dans la réserve du Solvent.	153
Ill. 25 : La carte.	163
Ill. 26 : Capture d'écran de la page <i>Instagram</i> de <i>La_place_des_choses_le_film</i>	181
Ill. 27 : L'affiche (l'envers).	186

Remerciements

Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent un grand nombre, de personnes.

(Becker 2017: 27)

Cette citation d'Howard Becker qui pointe dans *Les mondes de l'art* le nombre de personnes nécessaires à la création d'une œuvre artistique, s'applique effectivement à d'autres formes « d'activités humaines », y compris la rédaction d'une thèse de doctorat. Ce travail fut pour moi, de la recherche de terrain à l'écriture, une suite de rencontres, de discussions, d'échanges et de partages. Je tiens donc ici à nommer et remercier les personnes d'horizons différents qui, de manière plus ou moins consciente, ont contribué à la réalisation de ce projet et m'ont aidé à le faire aboutir.

Tout d'abord, ma gratitude va à Ellen Hertz et Grégoire Mayor qui m'ont accompagné tout au long de ce chemin académique et intellectuel. Par ses commentaires, remarques et critiques, Ellen Hertz m'a aidé – toujours avec bienveillance – à préciser mon propos tout en y apportant de nouvelles pistes. Par ailleurs, elle a su m'accompagner avec – me semble-t-il – un indéfectible soutien dans le long et parfois chaotique parcours d'émancipation nécessaire à l'aboutissement d'une recherche personnelle et singulière. Qu'elle soit remerciée pour toute cette confiance témoignée depuis tant d'années. En plus de son enthousiasme pour toutes les formes d'écritures alternatives de l'anthropologie, à commencer par celles qu'offre le cinéma, Grégoire Mayor m'a quant à lui transmis un important bagage théorique sur l'histoire de la discipline et ce depuis de nombreuses années.

Je remercie ensuite les membres du jury, Cyril Isnart, Grégoire Mayor, Nicolas Nova, Véronique Moulinié et Yves Winkin qui ont lu très attentivement une première version de la thèse. Leurs pertinents commentaires, partagés lors du petit colloque en octobre 2023, m'ont permis de préciser certains passages de ce texte et – comme je l'espère – de l'améliorer.

Le film *La place des choses* qui est au cœur de cette thèse de doctorat a bénéficié pour sa réalisation d'une bourse d'aide à l'écriture de la fondation pour le renforcement de la création cinématographique octroyée par le canton de Berne en 2016 (Pro cinéma) et d'une bourse Agora du Fonds national suisse obtenue en 2022. Ces

deux financements ont permis d'assurer le montage du film (Amélie Bussy), le mixage son (Jérôme Cuendet), l'étalonnage couleur (Pierre Reischer) ainsi que le travail collectif d'Esther Haldemann, Beat Schweizer et Bojana Antovic pour la création de la triple affiche du film qui figure sur la page de couverture du présent texte. Mon poste de recherche a été financé par un contrat d'assistant-doctorant à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel, poste que j'ai occupé entre septembre 2017 et février 2022. La Faculté des lettres de la même université a par ailleurs financé la traduction et le sous-titrage du film réalisés respectivement par Alistair Clarke et Rebecca Siegfried.

Sur le plan académique, je remercie les organisatrices et organisateurs de colloques, séminaires et festivals qui ont accueilli le projet *Faire de Verviers un film* et qui m'ont donné l'occasion d'y tester les premiers résultats. Ces rencontres ont été l'occasion d'amorcer des dialogues riches et stimulants avec des chercheuses et chercheurs d'horizons différentes, et des étudiantes et étudiants qui ont contribué à nourrir le projet. Je remercie tout particulièrement Thierry Bonnot et l'équipe pédagogique du séminaire « Les objets et les choses en sciences sociales » de l'EHESS Paris, Cyril Isnart et l'équipe de l'Institut d'ethnologie et d'anthropologie sociale à Aix-Marseille Université, Jeff Silva et Boris Petric à la Fabrique des écritures ethnographiques à l'EHESS Marseille, Gianenrico Bernasconi et l'équipe du séminaire « L'objet comme document » de l'Université de Neuchâtel, Octave Debary et Régine Bonnefoit à Neuchâtel et Paris, Mélanie Hugon-Duc à Bagnes, Rémy Besson et Claudia Polledri à Montréal, Alyssa Grossman à Liverpool, Sarah Kiani à Berlin, Laura Coppens à Berne, Cornelia Hummel et Loïc Riom à l'Université de Genève, Saada Elabed au festival *Regard bleu* de l'Université de Zürich et enfin Georges-Henry Laffont, Anne-Lise Marin-Lamellet et Anne-Céline Callens à St-Etienne.

Sur mon terrain à Verviers, ma gratitude va en premier lieu à l'équipe des anciens du textile pour avoir accepté – sans trop de peine je crois – que je les filme durant leurs journées de travail, mais aussi – et probablement avec un peu plus de réserve de leur part – que je recueille leur parole dans des situations d'entretien plus ou moins mises en scène ou improvisées. Filmer au sein de la réserve du Solvent en veillant à construire une relation filmique basée sur la confiance mutuelle a constitué pour moi un incroyable apprentissage et je remercie tout particulièrement Paul, Jacques, Marc et Gérard de s'être prêtés au jeu du cinéma avec autant d'engagement.

À Verviers, je remercie également toutes les vendeuses et vendeurs de brocante qui ont accepté de me raconter un petit bout de l'histoire de leur famille en parlant des navettes qu'ils ou elles me vendaient. Par ailleurs, je remercie aussi les personnes qui m'ont accordé du temps pour échanger l'espace d'un entretien ou d'une séance d'observation. Même si le fruit de ces rencontres n'a trouvé place ni dans le film ni dans le texte de la thèse, elles auront permis d'inscrire les questionnements de cette recherche sur les usages du passé industriel dans une riche ethnographie de la ville.

Tout au long de sa réalisation le film *La place des choses* a bénéficié de collaborations artistiques rares et précieuses. Cela a commencé par Alexandre Lecoultre qui m'a accompagné à quelques reprises pour des repérages à Verviers avant que je ne commence ma thèse. Compagnon d'échanges depuis les premières heures et relecteur assidu, il a contribué à ce travail pour les pertinents retours toujours exprimés avec bienveillance. Je remercie également David Maye du collectif de cinéastes *Terrain vague* à Lausanne qui m'a aidé à rédiger les premiers dossiers de production. Plus tard, l'aREC a repris la production du film et je remercie tout particulièrement Céline Pernet pour en avoir assuré avec brio la production exécutive. Finalement, j'aimerais adresser un remerciement tout particulier à Amélie Bussy avec qui j'ai éprouvé le fragile, mais néanmoins intense bonheur de voir le film se construire au cours de trois résidences de montage entre Bordeaux et le village de La Sage en Valais. Les riches discussions que nous avons eues sur le cinéma documentaire, l'anthropologie et le film ethnographique sont sans aucun doute amenées à se poursuivre, ce qui me réjouit tout particulièrement.

Sur la colline de St-Nicolas à Neuchâtel, j'aimerais remercier la co-direction du Musée d'ethnographie de Neuchâtel qui m'a soutenu dans ce projet, allant jusqu'à exposer les navettes collectées sur les brocantes de Verviers dans un des espaces de l'exposition *Cargo Cults Unlimited*. De manière plus générale, les propositions muséographiques développées dans cette institution auxquelles j'assiste depuis le début de mes études d'anthropologie en 2005 ont largement contribué à ma formation d'anthropologue.

Sur cette même colline, je tiens à remercier mes collègues de l'Institut d'ethnologie. Mes remerciements vont en premier lieu à l'équipe des assistantes et assistants avec qui j'ai commencé ma thèse : Pierre Caballé, Marion Fert, Amanda Jousset, Aline Sigrist et Wiebke Wiesigel. En se lançant dans l'aventure de la thèse plus ou moins au même moment, nous nous étions fixés comme double but à la fois d'y prendre un certain plaisir et surtout de ne pas y laisser trop de plumes. Notre colloque des doctorants, les sorties dans les cabanes du Jura ou l'arpentage des profondeurs de la baie de St-Blaise ont largement contribué à ancrer cet exercice par moment trop existentiel et abstrait dans des plaisirs concrets et terriens toujours bienvenus. Ma gratitude va également, et pour des raisons semblables, à Olivia Filippini, Patricia Demailly, Nabila Mokrani, Robin Jaslet, Lena Matasci et Jean Bacchetta. *Last but not least* j'aimerais remercier ici les personnes qui ont suivi les enseignements qu'il m'a été donné de dispenser à l'Institut. La pertinence des remarques de ces étudiantes et étudiants ainsi que leurs questionnements m'ont forcé à préciser certaines choses que je croyais savoir et ont ainsi contribué à me former en tant qu'anthropologue.

Pour les relectures du texte final, je remercie Marion Fert, Robin Jaslet, Alexandre Lecoultre, Louisa Malatesta, Alice Sala et Wiebke Wiesigel. Je remercie également Laurent Gonzalez du centre d'impression de l'Université de Neuchâtel pour ses retours sur la mise en page.

Je tiens également à remercier toutes les personnes, membres de ma famille en Belgique, amies et amis qui m'ont accueilli chaleureusement au fil des années. Je tiens notamment à remercier Élise et Naïm, toute l'équipe des Détroits du Pélican, Nicolas Hazi à Bruxelles et finalement Yvonne Richelle, même si, de là où elle se trouve désormais la lecture de ces lignes semble bien vaine. Je remercie aussi ma famille proche et mes amies et amis en dehors du monde académique qui m'ont soutenu tout au long de ce travail. J'aimerais mentionner tout particulièrement mes deux parents et leurs partenaires respectifs, mon frère, ma belle-sœur et ma sœur.

Finalement, ou en tout premier lieu d'ailleurs, je remercie Dorothea qui m'a accompagné toutes ces années. Faire une thèse n'est pas toujours facile, la vie non plus d'ailleurs. Mais l'un comme l'autre relèvent d'une aventure magnifiquement intense que je suis heureux de pouvoir partager avec elle.

Langage épïcène, note sur les citations et conventions bibliographiques

Pour l'ensemble des textes¹ qui composent ce manuscrit, j'ai privilégié une écriture inclusive sans spécification de genre. Lorsque les indications de genre s'avéraient importantes pour la compréhension des phénomènes sociaux décrits, j'ai utilisé le langage épïcène. Pour la typographie, je me suis référé aux recommandations de l'Université de Neuchâtel qui préconise soit l'emploi de la forme féminine et masculine complète (comme dans « vendeuses et vendeurs »), soit l'utilisation de la formule contractée avec un tiret². Les citations d'auteur-e-s tiers-ces n'ont quant à elles pas été modifiées pour adopter un langage inclusif.

Pour les textes préalablement édités (les chapitres 4 et 8), j'ai conservé les normes bibliographiques en usage dans les revues et publications où ils ont été publiés à l'origine.

Dans certains passages de la thèse, il arrive que je fasse des renvois à des séquences du film *La place des choses*. Dans ce cas, une mention du *time code* du début et de la fin de la séquence mentionnée est indiquée par des parenthèses en usant la mention « TC ».

Finalement, sauf mention contraire, les changements de style à l'intérieur des citations sont le fait des auteur-e-s des citations.

Responsabilité de l'auteur

Tout au long du processus d'écriture, les textes de la thèse ainsi que le film ont été partagés avec de nombreux-euses lectrices et lecteurs. Toutes éventuelles erreurs ou inexactitudes qui y demeurerait sont toutefois à mettre sous la responsabilité seule de l'auteur.

¹ À l'exception du chapitre 4 qui date d'une période où j'étais visiblement moins sensibilisé aux questions de parité et de représentation de la diversité par le texte.

² Le memento des règles typographiques de l'Université de Neuchâtel est disponible à l'adresse https://www.unine.ch/files/live/sites/epicene/files/doc/UNINE_memo_langage_non_discriminatoire.pdf (consulté le 24 mai 2023).

Un grand soleil noir tourne sur la vallée
Cheminées muettes, portails verrouillés
Wagons immobiles, tours abandonnées
Plus de flamme orange, dans le ciel mouillé.


Bernard Lavilliers


Les choses ont leurs secrets, les choses ont leurs légendes
mais les choses murmurent si nous savons entendre.

Barbara

Everything
Everything
Everything
Everything
In its right place.

Radiohead


CONSULAT GENERAL
DE
BELGIQUE
 68 rue de Malibouen,
 1211 Genève 19



PERSONNEL BELGE

Réserve à l'inscription au Répertoire national des personnes physiques. Loi du 08.06.1963, art 11 : "Les personnes qui dans l'exercice de leurs fonctions, interviennent dans le colcade, le traitement ou la transmission des informations sont tenues au secret professionnel."

NUMÉRO NATIONAL : _____
 NOM ET PRÉNOMS : AUBERT Raphaël SEXE : M/F
TELS QU'ILS FIGURENT DANS VOTRE ACTE DE NAISSANCE (NOM DE JEUNE FILLE POUR LES FEMMES MARIÉES)
 TITRE DE NOBLESSE : _____ DATE D'ATTRIBUTION : _____
 CHANGEMENT DE VOTRE NOM/PRÉNOMS : _____
 LIEU ET DATE DE NAISSANCE : Leuvenne, le 14 novembre 1976
 ADRESSE : Chemin de la Plaine route 3 TÉL. : 061/728 54 68

 CODE POSTAL : 1012 VILLE : L'ATASUVE ...
 DEPUIS LE : novembre 1974
 PROFESSION : élève EMPLOYEUR : _____
CATÉGORIE : PROFESSION LIBRE - INDÉPENDANT - SALARIÉ - APPORTÉ - CADRE - FIDEI - BELGIQUE - AUTRE
 DEPUIS : _____ TÉL. : _____
 NATIONALITÉ : ÊTES-VOUS BELGE DE NAISSANCE? OUI/NON
 BELGE PAR _____ DEPUIS LE _____
 AUTRE(S) NATIONALITÉ(S) : Suisse PAR : de père
 NOM ET PRÉNOMS DE VOTRE PÈRE : AUBERT Denis (Jean)
 NÉ À Le Soubise LE : 15 juillet 1950
 NATIONALITÉ(S) : Suisse
 NOM DE JEUNE FILLE ET PRÉNOMS DE VOTRE MÈRE : RIEHEE Chantal (Yvonne Françoise Jeanne)
 NÉE À : VERVIER LE : 4 septembre 1940
 NATIONALITÉ(S) : belge (et suisse par mariage)
 JLEZ-VOUS QUE LE NOM DE VOTRE ÉPOUX/SE FIGURE DANS VOTRE PASSEPORT? OUI / NON /

Prologue.

Faire de Verviers un film

Pour commencer, deux retours en arrière.

En octobre 2014, approchant l'âge de vingt-huit ans, j'ai été invité à me rendre au consulat de Belgique de la ville de Berne pour remplir une « déclaration de conservation de nationalité ». Il s'agissait là d'une démarche administrative assez simple, mais nécessaire pour conserver ma nationalité belge obtenue de ma mère. En quittant la ville de Verviers dans les années 1970, ma maman avait emmené avec elle sa nationalité qu'elle nous transmettait par filiation, à ma sœur, mon frère et moi. En me rendant à l'ambassade, j'entérinais ce que mes parents avaient entrepris une quinzaine d'années auparavant en remplissant le formulaire de demande de nationalité. Après avoir validé le formulaire que je venais de signer, l'employée consulaire qui s'était occupée de mon cas m'annonça en me félicitant que j'étais « désormais belge à vie », ainsi que mes enfants « s'il m'arrivait un jour d'en avoir ».

La simplicité d'une telle démarche m'a alors interpellé. J'étais tout d'abord gêné de ce qui me semblait relever d'une injustice administrative. À une époque où des êtres humains traversent mers et océans au péril de leur vie et luttent une fois arrivés à destination avec les méandres de la bureaucratie pour obtenir des papiers, il me paraissait absurde et injuste qu'il me suffise de me rendre dans une ambassade et apposer ma signature au bas de quelque formulaire pour obtenir la nationalité d'un pays dans lequel je n'avais jamais vécu. Ensuite, cet acte bureaucratique a fait naître en moi une série de questions sur le lien que j'entretenais avec la Belgique, ce pays qui m'accueillait parmi ses citoyennes et citoyens, et plus spécifiquement Verviers, la ville qui avait vu grandir ma mère et dont – à ce titre – je devenais soudain un peu originaire. Qu'est-ce que j'avais de verviétois ? Quels souvenirs avais-je construits jusqu'ici dans cette ville ? Qu'est-ce que j'en savais, si ce n'est qu'elle avait été une ville industrielle « riche et prospère » comme ne le manquaient pas de me le rappeler mes oncles et mon grand-père à presque chacun de mes séjours ?

Quelques jours plus tard, lors d'une promenade avec ma mère et ma compagne, j'évoquais ces questions et partageais avec elles mon envie de les traiter dans un film documentaire long-métrage que je réaliserais à Verviers. Je ne savais moi-même pas grand-chose de ce projet, mais j'étais convaincu qu'il y avait dans cette ville matière à tourner un film et cette idée ne me lâchait plus. Je voulais faire de Verviers un film. J'étais aussi convaincu que le projet se réaliserait vite. Quelques mois de repérages, deux trois semaines de tournage, l'équivalent de montage, me suffiraient, pensais-je, à mener à bien ce projet. Dorothea ma compagne ne partageait pas mon optimisme. Elle pensait que je sous-estimais largement l'ampleur

d'un tel travail et qu'il me faudrait plusieurs années d'allers-retours à Verviers pour y réaliser le film. Elle pensait également qu'il serait bon que je m'entoure de professionnel-le-s du monde du cinéma pour nourrir le projet. Je lui rétorquais qu'elle se trompait, qu'après tout c'est moi qui connaissais le milieu – je venais de terminer un court-métrage de commande – et que l'affaire serait bouclée en peu de temps.

Près de sept ans plus tard, en juillet 2021, alors arrivés au terme d'une dernière résidence de montage à Bordeaux avec Amélie Bussy la monteuse du film *La place des choses*, j'inscrivais dans mon carnet de terrain, la note suivante :

Ben voilà, ça y est, nous y sommes. Y'a des signes qui ne trompent pas : écrit ce matin le générique du film, posé le bip de synchronisation cet après-midi au *time code* 00 :00 :00 :05 et noté la dernière image du film à 01 :15 :01 :12. Alors ce film a non seulement un titre (qui date de vendredi dernier), mais aussi un début et une fin inscrite sur une *timeline* définie et figée. [...] Il aura fallu à ce film d'une heure quinze, pas moins de six semaines de montage, quarante-six semaines de terrain, dix dossiers de demandes fonds, une quinzaine de présentations dans des colloques et des conférences, Dieu sait combien de jours de tournages, d'heures de rush, le tout étalé entre octobre 2014 et aujourd'hui.

(Extrait du carnet de terrain, le 7 juillet 2021)

Que s'est-il passé entre l'automne 2014 et le début de l'été 2021, entre les premiers désirs de réaliser un film sur Verviers et l'export final de *La place des choses* ? Au-delà de l'énumération des événements, du décompte des réalisations intermédiaires et du temps consacré à leur accomplissement, quels sont les chemins qui ont été empruntés, les pistes qui ont été écartées ? Dans ce texte, je propose de refaire l'histoire de la réalisation de *La place des choses* pour démêler une série de nœuds. À la fois objet de recherche, méthode d'enquête et modalité de restitution des connaissances, ce film m'a souvent paru un projet infiniment long, fastidieux, impossible à réaliser. Un amas inextricable où se croisaient différents fils : les projections du réalisateur qui imagine « son » film, les réalités du « terrain », les tentatives de « faire du cinéma » et l'exigence d'intégrer un travail « artistique » dans une recherche académique. Lorsque j'essayais de dégager une de ces pistes pour y voir un peu plus clair, c'est tout le reste du paquet qui venait avec. Un véritable emmêlement.

Démêler le nœud de la réalisation de *La place des choses* me permettra d'isoler certains éléments qui ont contribué à façonner le film. Les champs de recherche d'abord : l'anthropologie visuelle, la socio-anthropologie du patrimoine, les études sur la culture matérielle, sans oublier les quelques incursions dans le champ de l'histoire et de l'esthétique du cinéma. Je m'efforcerai également de dérouler le fil du terrain en revenant sur certaines interrogations classiques d'un début de recherche couplées ici avec la spécificité de vouloir en faire un film long-métrage. Où se situer, comment démarrer, quels terrains choisir dans cette ville « pour faire film » ? Ces questionnements ne partent évidemment pas de rien et seront mis en relation avec un héritage que je me suis constitué – celui d'ethnologue-cinéaste – et les réflexions qui portent sur les représentations préexistantes du travail et sa disparition dans le cinéma ethnographique et documentaire. La question « comment faire de Verviers un film ? » sera utilisée comme fil rouge de cette thèse. Elle sera

développée en une série de sous-questions : Comment traiter des processus mémoriels et patrimoniaux qui accompagnent la disparition du travail par le biais du cinéma ? Comment éviter le biais patrimonialisant d'un récit nostalgique et réifiant construit sur l'âge d'or ? Comment évoquer par l'image un phénomène invisible tel que la mémoire collective ?

Dans ce texte finalement, je m'efforcerai de mettre en miroir les activités de celles et ceux que j'ai filmé-e-s et ma propre pratique de cinéaste. Aborder la mémoire comme une forme de transmission (Berliner 2018, Lapierre 2017, Tornatore 2010) d'un ensemble de savoirs et de connaissances me permettra de mettre en parallèle les situations observées sur le terrain et ma propre pratique. Cette mise en perspective de deux formes de productions de récits mémoriels – celles observées sur le terrain et celles « mises en boîte » (Gonseth, Mayor et al. 2005) lors de la réalisation du film – revient à poser la question suivante : Qui transmet quoi à qui et comment ?

Cette thèse est composée de différents médias : extraits de carnet de terrain, textes analytiques, revues de la littérature, articles préalablement publiés, photographies et archives, extraits vidéos et finalement un film long-métrage. Tous ces éléments composent un ensemble multimodal et fragmentaire qui vise à documenter, à partir du cas de la ville de Verviers, la manière dont la désindustrialisation a été mise en récit depuis la fin des années 1960. À partir de l'ethnographie sensible de la relation entre objets et mémoire, cette recherche engage à poser une réflexion sur les différentes formes d'attachement et de détachement aux restes du passé. Quel rapport entretiennent les ancien-ne-s travailleuses et travailleurs du textile avec les machines sur lesquelles ils et elles ont travaillé ? Que signifient ces objets pour celles et ceux qui en héritent, qui les conservent ou qui s'en débarrassent ? Quelles relations au temps et à la mémoire peut-on lire à partir de ces rapports aux objets ? En mêlant la recherche anthropologique à une pratique cinématographique, cette thèse donne à la voix à celles et ceux qui ont vécu les processus de désindustrialisation et permet de réfléchir à la manière dont le passé continue d'habiter le présent des territoires postindustriels.



Chapitre 1. Introduction générale

Chacun de nous, ce n'est un secret pour personne, est encombré d'un passé, de son passé, et ce passé social, quel qu'il soit, « populaire » ou « bourgeois », masculin ou féminin, et toujours étroitement entrelacé avec celui qu'explore la psychanalyse, est particulièrement pesant et embarrassant quand il s'agit de faire des sciences sociales.

(Bourdieu 2003: 55)

Parti du désir de faire de Verviers un film, mon travail a sensiblement évolué au cours du temps. Pendant longtemps, j'ai pensé que la ville constituait un objet suffisamment circonscrit pour servir de matière à un film. Je multipliais alors les terrains, passant d'un lieu à l'autre sans vraiment savoir où commencer. Au cours du temps et de manière significative depuis mon entrée en thèse, le sujet s'est peu à peu précisé. De l'envie de traiter de mon « lien » à Verviers, le projet a évolué pour aboutir finalement à un travail ethnographique qui porte sur les pratiques mémorielles et patrimoniales dans un contexte postindustriel. Entre 2016 et 2021, mon enquête de terrain a consisté à ethnographier deux collections d'anciens objets industriels dont la matière constitue le cœur du film *La place des choses* (Aubert 2022b). Depuis 2016, j'ai ainsi suivi les activités d'un groupe d'hommes retraités qui prennent soin d'un ensemble d'anciennes machines textiles amassées depuis les années 1960 par les autorités communales pour créer un musée et qui, suite au capotage du projet, sont aujourd'hui stockées dans un ancien hangar de balles de laine désaffecté (Aubert 2021b). L'abondante matière ethnographique produite sur ce premier terrain m'a permis de questionner la manière dont ces restes du passé sont aujourd'hui utilisés pour raconter une partie de l'histoire industrielle de la ville, mais aussi pour faire revivre le souvenir du travail disparu.

Parallèlement à ce premier terrain, j'ai entrepris depuis 2019 la constitution de ma propre collection de navettes de métiers à tisser achetées dans les brocantes de Verviers (Aubert 2021a). Collecter les navettes en prenant soin d'enregistrer les témoignages que me faisaient les vendeuses et les vendeurs des objets au moment où elles et ils s'en séparaient, a été pensé comme un dispositif d'enquête me permettant à la fois de repenser une méthode classique de l'anthropologie, mais aussi de questionner le récit dominant sur le passé industriel construit autour de l'âge d'or et du déclin.

Dans ce premier chapitre, je présente les éléments constitutifs de la problématique de cette thèse de doctorat. La première partie intitulée « Retour à Verviers » me permettra de clarifier la position qui fut la mienne tout au long de cette recherche en tant que descendant d'une famille de la petite bourgeoisie verviétoise. En évoquant les discours sur la ville entendus tout au long de mon enfance et mon adolescence j'en viendrai à évoquer la mise en récit du passé industriel verviétois comme un âge d'or construit sur la double dichotomie passé vs présent, prospérité vs déclin. Ce constat sur les manières de raconter le passé industriel à Verviers constitue le point de départ de ma thèse et m'amènera dans la seconde partie à présenter les principaux champs de recherche mobilisés tout au long de ce travail. Après être revenu dans la troisième partie sur la spécificité de cette thèse qui place le film ethnographique au centre du processus de recherche, j'en viendrai à présenter les principales contributions mises à jour dans ce travail. Je terminerai le chapitre en détaillant la structure du manuscrit.

Retour à Verviers³

Avant d'entreprendre la réalisation de *La place des choses*, je n'avais jamais vécu à Verviers. Dès lors, ce que j'« avais de verviétois » se résumait à certains souvenirs d'enfance amassés lors de séjours de vacances passés chez mes grands-parents maternels et les récits que les membres de la famille de ma mère me faisaient de la ville et de son passé à chacun de mes passages.

Ma mère est née à Verviers dans les années 1950 dans une famille de la petite bourgeoisie protestante de la ville⁴. Elle a grandi dans une maison mitoyenne du quartier de Heusy situé sur les hauteurs de la ville. Ses deux grands-pères ont travaillé dans l'industrie textile où ils occupaient des postes de direction. Le premier, le père de ma grand-mère a passé la première partie de sa carrière dans une usine de Częstochowa en Pologne où il dirigeait le département de filature. L'usine appartenait à l'entreprise verviétoise Peltzer, qui possédait à Verviers de gigantesques ateliers et qui avait déjà à l'époque délocalisé une partie de la production dans cette ville de Pologne. Rentré en toute urgence à Verviers quelques jours avant l'invasion nazie en 1939, mon arrière-grand-père, son épouse et ma grand-mère passent la Seconde Guerre mondiale dans un relatif dénuement. Refusant de travailler dans les usines verviétoises occupées par l'armée allemande, mon arrière-grand-père s'engage dans des organisations de bienfaisance. Après la libération, une autre entreprise textile verviétoise lui propose un nouveau contrat, en Flandres cette fois-

³ Le titre de cette partie est un clin d'œil à l'ouvrage du sociologue Didier Eribon. Inspiré à la fois des travaux de Pierre Bourdieu et des romans autobiographiques d'Annie Ernaux, Didier Eribon décrit dans *Retour à Reims* (Eribon 2009) les rapports de classe entre le monde ouvrier dont il est originaire et l'élite politique française.

⁴ J'utilise le terme de « petite bourgeoisie » pour qualifier le capital socioéconomique de la famille de ma mère qui n'appartient ni à la grande bourgeoisie, que représentent les grands noms de l'industrie textile comme les familles Peltzer, Simonis, Zurstrassen, Houget, Duesberg, ni au monde ouvrier.

ci, dans la petite ville d'Eeklo pour y diriger un autre atelier. Mon arrière-grand père terminera sa carrière dans cette usine en 1965.

Le père de mon grand-père quant à lui possédait avec son frère un atelier de tissage, situé d'abord quai de la Vesdre, puis au n° 196 de la Rue Mangombroux à Verviers. D'après les chiffres que j'ai pu retrouver aux archives du centre de documentation de la laine, les « établissements Richelle » ont employé un maximum de vingt-six ouvrières et ouvriers en 1947, et n'en comptait plus qu'une dizaine lorsque l'usine cessa son activité dans les années 1970. À la fin de ses études commerciales, mon grand-père fut engagé dans l'affaire aux côtés de son père et de son oncle où il occupa un poste d'agent commercial. Après la faillite de l'usine, mon grand-père retrouva assez rapidement du travail dans l'industrie automobile en région germanophone, à Eupen, où il termina sa carrière en 1992.

Ni mes oncles, ni ma tante, ni ma mère n'ont travaillé dans l'industrie textile. Marqué-e-s par la cessation d'activité des ateliers Richelle et l'expérience de la faillite, chacune de ces personnes s'est tourné-e-s vers des carrières libérales devenant médecins pour mes deux oncles, garde d'enfant pour ma tante et physiothérapeute eutoniste pour ma mère. À l'exception de ma tante qui vit encore avec sa famille dans le quartier de Heusy, toutes et tous ont quitté Verviers. Mes deux oncles se sont installés dans deux des villages de la campagne environnante, quant à ma mère, suivant un rêve d'enfance, elle décida en 1975 de venir s'établir en Suisse pour y travailler et y fonder une famille.

Durant mon enfance, j'ai été marqué par le récit que me faisaient les membres de la famille de ma mère au sujet de la ville et de son passé. À moi qui venais de l'étranger, on me racontait la manière dont la ville – grâce à la douceur des eaux de sa rivière – avait connu un siècle d'une prospérité économique sans précédent, faisant d'elle une des villes les plus riches de Belgique. Lorsque nous descendions en ville, mon grand-père me montrait les lieux témoignant de cette richesse passée : le canal des usines, le bâtiment du grand bazar, la statue du vendeur de ploquettes. Ces visites donnaient prétexte à répéter un discours qui mettait en avant la grandeur passée de la ville. Le « temps jadis⁵ », celui du siècle industriel, était systématiquement pensé comme un âge d'or, une période où la ville aurait été à son apogée et qui aurait été directement suivie par une longue période de déclin socio-économique. Ainsi la ville du présent, celle que j'avais sous les yeux, était systématiquement comparée à une ville du passé portée en référence⁶.

⁵ *Temps jadis* est une revue verviétoise à laquelle étaient abonnés mes grands-parents et qui tente de faire revivre le passé de la région par la publication de cartes postales du début du XXème siècle (<https://tempsjadis.be/presentation/> consultation le 19 décembre 2023).

⁶ Il va sans dire que l'expérience de la faillite des établissements Richelle et la perte de statut socio-économique qu'elle a engendré pour mes aïeux ont dû jouer un rôle dans la production de ce discours nostalgique. Toutefois, comme je l'aborderai dans le chapitre 2, ce récit sur l'âge d'or industriel ne se résume pas à un récit familial et il s'est constitué petit à petit comme un discours dominant dans l'ancienne ville textile.

Des processus mémoriels aux objets

L'intérêt porté sur la présence du passé dans le présent m'a conduit à mobiliser une littérature en anthropologie de la mémoire, pensée comme une manière de questionner la production de récits individuels ou collectifs qui mobilisent le passé au présent (Berliner 2018, Candau 2005, Lapierre 2017, Lavabre 2020, Lenclud 1987, Létourneau, Jewsiewicki 2003). Les auteur-e-s de ce vaste champ de recherche s'intéressent à la manière dont le passé est mobilisé pour faire société. Différents travaux réalisés dans des contextes nationaux et sociaux variés ont porté sur des dimensions différentes et complémentaires de la mémoire mettant en jeu les conflits mémoriels, le devoir de mémoire, la tentation de l'oubli ou des formes plus ou moins explicites de nostalgie (Angé, Berliner 2015, Basset, Baussant 2018, Fantin, Fevry et al. 2021, Grandbois-Bernard 2021, Losonczy 2019).

Dans ma recherche la dimension mémorielle a fait émerger deux questions. La première est directement liée au médium filmique, la seconde au caractère diffus et potentiellement omniprésent de la mémoire. La mémoire est un phénomène cognitif invisible centré sur le témoignage, c'est-à-dire de la parole enregistrée. En conséquence la question s'est posée de savoir comment rendre compte des processus mémoriels par le film, qui lui est composé d'images et de sons. Par ailleurs, prenant en compte le nombre relativement élevé des récits potentiels (dans une ville de 56'000 habitantes et habitants, il y a potentiellement autant de récits), je me suis demandé comment choisir parmi la multitude de récits possibles ?

Le recours aux objets m'est apparu comme une manière de répondre à ces deux questions. En effet les objets, entités matérielles plus ou moins stables, engendrent un nombre de pratiques opérées par les humains à leur rencontre que la caméra pouvait enregistrer. Acquérir des objets, les ordonner, les réparer, s'en séparer, tenter de leur rendre vie sont autant d'actions qu'il m'était possible de documenter et dont les images ainsi produites permettaient déjà de « dire » quelque chose sur les manières d'accommoder les restes (Debary 2002) et par extension de dire quelque chose sur le rapport à la mémoire et au passé.

Par ailleurs, les objets se sont avérés une excellente porte d'entrée sur le terrain et une manière intéressante de le circonscrire. Quand bien même je considère les objets comme des construits sociaux dont le statut ne cesse de se modifier au cours du temps, la matérialité des choses et leur nombre fini m'ont passablement rassuré. En effet, le nombre d'anciennes machines textiles à Verviers n'est pas infini. Elles apparaissent dans des situations bien déterminées. Leur matérialité, le fait qu'elles se trouvent dans des lieux bien précis, le fait que je puisse pour ainsi dire « en faire le tour » m'ont ainsi permis de construire mon terrain et de donner corps aux processus mémoriels qui jusque-là m'apparaissaient comme trop diffus pour que je puisse conduire une ethnographie.

La focale posée sur les liens entre objets et mémoire (Debary, Turgeon 2007) m'a conduit à mobiliser une importante littérature dans le champ des études sur la

culture matérielle (*material culture studies* en anglais). Ce champ de recherche qui s'intéresse à la place des objets dans la société est à la fois caractérisé par son interdisciplinarité (il regroupe aussi bien des archéologues, des sociologues, anthropologues et ethnologues, des muséologues), sa très large étendue et la diversité des approches théoriques qu'il recouvre. Dans cette thèse, j'ai puisé de manière opportuniste dans les différentes écoles de pensée en ne me donnant pour seule règle que d'y sélectionner les éléments qui me permettraient de mieux comprendre comment les objets sont utilisés par les acteurs sociaux de mon terrain. Ainsi, j'aborderai dans les différents chapitres de ce texte la question des liens entre objets et mémoire en mobilisant des concepts tels que celui d'« objet-témoin » (Gabus 1975, Musée d'ethnographie du Trocadéro 1931), de « biographie des choses » (Appadurai 1986, Bonnot 2015, Kopytoff 1986) ou encore de « chaînes opératoires » et d'anthropologie des techniques (Bartholeyns, Govoroff et al. 2010, Lemonnier 2004).

Les entreprises patrimoniales et les tentatives de mises en musée de l'industrie textile lainière à Verviers qui ont cours depuis le milieu des années 1960 m'ont par ailleurs amené à mobiliser des travaux issus de la socio-anthropologie du patrimoine (*critical heritage studies* en anglais). Les études de ce champ de recherche ont pointé dans des contextes nationaux variés les enjeux culturels et sociaux liés à la patrimonialisation de certaines activités humaines (Berliner 2018, Heinich 2009, Hertz, Chappaz-Wirthner 2012). Par ailleurs, inscrites dans la lignée de travaux d'historiennes et historiens qui se sont penché-e-s sur les usages politiques du passé (Hartog 2012, 2021, Hartog, Goetschel et al. 2018, Nora 1997), ces recherches ont montré comment le « passé » ou la « tradition » sont mobilisés pour faire société. M'intéressant plus spécifiquement aux processus de patrimonialisation qui ont accompagné (et accompagnent encore aujourd'hui) la fin de l'industrie textile à Verviers, j'ai surtout mobilisé une série de travaux qui portent plus spécifiquement sur la gestion des restes du passé industriel (Bonnot 2002, 2014a, 2014b, Depeyre 2012, Fontaine 2016, Tornatore 2004, 2010) et sur la mise en musée du travail une fois celui-ci disparu (Debary 2002, Moulinié 2020).

Une thèse par film à l'Université de Neuchâtel

Cette thèse de doctorat prend le film ethnographique long-métrage *La place des choses* à la fois comme un objet de recherche, méthode d'enquête et modalité de restitution des connaissances. Cette démarche est à la fois innovante et relativement inédite jusqu'ici. En effet, *Faire de Verviers un film* est la première thèse de doctorat défendue à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel dans laquelle le film prend une importance prépondérante. En guise de précédant, il revient de citer la thèse de Julien Glauser *Tokyo-skate : les paysages urbains du skateboard*, défendue à l'Institut d'ethnologie en 2016 (Glauser 2016). Cette recherche consacrée à la production et la diffusion d'images dans le milieu du skateboard à Tokyo est effectivement accompagnée d'un film à titre d'illustration. Toutefois, malgré la

présence du film dans ce travail, les réflexions théoriques de l'auteur ne portent pas réellement sur la réalisation du film ni sur les questions épistémologiques, éthiques ou méthodologiques d'un tel projet⁷.

De manière plus générale, dans le paysage académique helvétique, les thèses de doctorat en anthropologie accompagnées par des films restent des événements relativement rares⁸. Le film demeure encore aujourd'hui cantonné au statut d'illustration ou d'outil de médiation scientifique et n'est que rarement pris comme une démarche scientifique à part entière dont la pratique permet de poser des questions d'ordre général sur la discipline. Cet état de fait n'est pas spécifique à la Suisse et relève plus généralement de la place du médium filmique en anthropologie.

Depuis son invention à la toute fin du XIX^{ème} siècle et jusqu'à aujourd'hui, le cinéma suscite en anthropologie l'enthousiasme de certain-e-s et la crainte des autres. Alors que les enthousiastes voient dans le médium un outil qui permet de rendre compte des dimensions sensorielles, matérielles, affectives et interactionnelles des rapports sociaux, d'autres plus perplexes hésitent encore à lui attribuer le statut de production scientifique. Comme cela a été largement développé ailleurs, l'objet principal de ce débat renvoie à la distinction entre art et science, l'anthropologie se situant pour les perplexes clairement du côté « science » de la frontière (Anderson 2003, Castaing-Taylor 1996, Escobar 2017, Ruby, Banks 2011, Schäuble 2018).

Pour ma part, j'ai toujours estimé que la production d'images sur un terrain ethnographique et leur agencement plus tard dans un récit filmique concrétisaient un ensemble de questionnements utiles pour penser la production de connaissances en anthropologie. Filmer des personnes dans une action plus ou moins mise en scène implique d'emblée une série de questionnements qui renvoient aux fondements de la discipline : Que filmer, qui filmer ? Quelles situations font sens pour la problématique ? Quand commencer l'enregistrement et quand l'arrêter ? Comment filmer : à quelle hauteur, à quelle distance, à partir de quel point de vue ? Ces questions triviales et extrêmement pragmatiques permettent d'aborder de manière concrète des réflexions méthodologiques en anthropologie, pensée comme une « théorie du contact », dont les connaissances sont produites « avec les gens » (Gonseth 2017). Pratiquer l'anthropologie filmique nécessite pour la chercheuse ou

⁷ La thèse de Lara Duc, *Le merveilleux des guérisseur-e-s au prisme des « global patients » : étude de cas aux Philippines* comportait également un court-métrage d'accompagnement dont la réalisation fut financée par une bourse Agora du Fond national suisse (Duc 2017).

⁸ Citons ces dernières années les thèses de Laura Coppens à l'Université de Zürich (Coppens 2015) et de Francis Mobio à l'Université de Lausanne (Mobio 2022). Au-delà des frontières nationales, le *Granada Centre for Visual Anthropology* de l'Université de Manchester, ouvert à la fin des années 1980, fait figure de pionnier avec un programme doctoral en anthropologie visuelle. En France, quelques laboratoires et instituts proposent des thèses accompagnées de films, notamment le Centre de sociologie visuelle Pierre Naville de l'Université d'Évry (*De cendres et de braises* de la sociologue Manon Ott (Ott 2019), *Aux confins du travail industriel* de la sociologue Alexandra Tilman (Tilman 2014)). À Marseille, la Fabrique des écritures ethnographiques de l'EHESS a récemment délivré un doctorat à l'anthropologue et cinéaste Jeff Silva pour son travail intitulé *Sensory Ethnography from Practice to Theory* (Silva 2021).

pour le chercheur de trouver sa place, de la négocier et de la repenser au fur et à mesure que le terrain se construit. Par la suite, monter des images et les arranger dans un récit force à appréhender la production ethnographique comme une forme d'écriture qui, comme d'autres formes de fictions, repose sur une série de conventions (Marcus, Clifford 1986). Monter un film, tout comme écrire une monographie revient à arranger des fragments du réel dans un récit tout en questionnant sans cesse l'autorité ethnographique.

Tout au long de ce texte j'emploierai le terme « film ethnographique » pour qualifier le film *La place des choses*. L'histoire de l'anthropologie visuelle est marquée de vifs débats pour tenter de définir ce que recouvre cette expression. Au-delà des films qui ont accédé au cours des années au statut de « classiques » (telles que les productions de Jean Rouch, John Marshall, Robert Gardner, le couple MacDougall et d'autres), comment préjuger de l'ethnographicité d'un film ? Ni le lieu du tournage, ni la formation des réalisatrices et réalisateurs, ni la durée du terrain ne constituent des critères d'ethnographicité des films. En effet, un film ethnographique n'est depuis longtemps plus forcément tourné dans un ailleurs lointain, certains films sont dits « ethnographiques » même s'ils sont réalisés par des non-ethnologues et celles ou ceux-ci n'ont pas le monopole des tournages longue durée. Aussi, le territoire du film ethnographique est délimité par des frontières bien poreuses. Les zones de contacts et les emprunts avec le monde académique d'un côté et le cinéma documentaire de l'autre font partie de son essence même.

Dans ce travail je me référerai donc au terme de « film ethnographique » non pas comme étant une catégorie qui existe en soi, mais dans la perspective d'inscrire ma démarche dans une épistémologie qui n'a de cesse de questionner la production d'images animées en sciences sociales. Je ferai ainsi référence à une abondante littérature en anthropologie visuelle qui pointe les enjeux éthiques, méthodologiques et épistémologiques liés à l'utilisation de la caméra sur un terrain ethnographique. J'évoquerai aussi les différents courants qui constituent des sous-catégories du film ethnographique tels que l'*observational cinema*, le cinéma direct, le film sensoriel, ou le cinéma ethnographique expérimental. Par ailleurs, je mobiliserai dans certains chapitres une littérature en histoire et esthétique du cinéma qui s'est penchée sur la fabrique des paysages industriels et postindustriels dans le cinéma documentaire et de fiction. Ce travail de mise en contexte de ma propre pratique en la rattachant à l'histoire des productions cinématographiques me permettra de mettre en perspective de manière critique et réflexive les choix opérés tout au long de réalisation du film *La place des choses*.

Questions de recherche

La question principale de ce travail *Comment faire de Verviers un film ?* se décline selon les paragraphes qui précèdent en une série de sous-questions que l'on peut formuler de la manière suivante. Que reste-t-il du passé industriel à Verviers près de soixante ans après les premières fermetures d'usines ? Comment les machines

qui autrefois contribuèrent à l'identité industrielle de la ville continuent-elles aujourd'hui d'être utilisées par certain-e-s habitant-e-s pour raconter le passé ? En quoi l'observation de ces « arts d'accommoder les restes » (Debary 2019) nous permet-elle de raconter des processus de patrimonialisation passés et en cours à Verviers ? Finalement, comment le film peut-il saisir les objets et pratiques qui les entourent pour produire à son tour un récit non pas sur le travail disparu mais sur les usages contemporains d'un temps aujourd'hui révolu ?

Contributions principales

Partant de ces questions, ma thèse permet de mettre à jour un ensemble de contributions qu'il me revient de détailler ici.

Dans le champ de l'anthropologie visuelle, la réalisation de *La place des choses* permet d'ouvrir un terrain qui jusqu'ici fut largement délaissé par les ethnologues-cinéastes. Si, sous l'impulsion des sociétés d'études du folklore, l'ethnologie européenne s'est enthousiasmée pour la documentation des « petits métiers de l'artisanat en voie de disparition » (Saini, Schärer 2019), force est de constater que l'usine et le monde ouvrier constituent des points aveugles dans l'histoire du film ethnographique. Il n'existe ainsi dans la discipline que peu de témoignages audiovisuels sur l'importance dont relevait le monde industriel dans les sociétés européennes au XX^{ème} siècle, de même que sur les processus de désindustrialisation amorcés dès la fin des trente glorieuses. Cette recherche filmique sur l'utilisation des restes du passé industriel dans une des premières villes industrielles sur le continent européen permet de combler ce vide. En effet, elle donne la parole à d'anciennes travailleuses et travailleurs de l'industrie textile. L'approche méthodologique tout au long de cette recherche a consisté à prendre au sérieux les sentiments de perte et de nostalgie (Berliner 2018) qu'ont engendré les processus de désindustrialisation donnant ainsi à voir et à entendre des voix rarement entendues dans le débat public sur l'état des territoires postindustriels.

En partant de la fabrique d'un film ethnographique dans un contexte postindustriel, la présente recherche permet par ailleurs d'aborder un certain nombre de questions éthiques, esthétiques et politiques liées à la production d'images. En effet, *La place des choses* s'inscrit dans un corpus de réalisations préexistantes que je me suis attaché à décrire. Tout d'abord je me suis questionné avec d'autres sur la façon dont on pouvait constituer un corpus filmique sur le monde industriel (Cadé 2000, Marin-Lamellet, Laffont 2022). Devant l'étendue du champ et le nombre de films potentiels à prendre en compte, j'ai choisi pour ma part de concentrer la focale sur deux dimensions différentes et complémentaires. Travailler spécifiquement sur le cinéma francophone belge m'a permis dans un premier temps de montrer comment le motif des crises économiques avait contribué à façonner le paysage du cinéma wallon depuis *Misère au Borinage* (Storck, Ivens 1933) jusqu'aux productions des frères Jean-Pierre et Luc Dardenne (Roche, Jungblut 2021, Roekens, Tixhon 2011). Parallèlement, en me concentrant sur le cinéma ethnographique, je me suis attaché

à montrer comment celui-ci avait contribué à la patrimonialisation d'un ensemble de pratiques du monde agricole et artisanal européen tout en idéalisant le passé et esthétisant le labeur (Skvirsky 2020). Ces réflexions théoriques m'ont permis de relever certains « biais patrimonialisants » du film ethnographique desquels j'ai cherché à me distancier tout au long de la réalisation du film *La place des choses*.

Sur le plan de la méthode, ce film s'inscrit dans deux mouvements emblématiques du film ethnographique de la seconde partie du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème}. Les séquences portant sur la réserve de machines du Solvent s'inscrivent dans une forme d'*observational cinema* (Grimshaw, Ravetz 2009) telle que développée dès les années 1960 par Colin Young à l'University of California Los Angeles (UCLA) et pratiquée par David et Judith MacDougall notamment. Ce cinéma est axé sur la rencontre entre cinéaste et protagonistes (Fiant, Mouëllic et al. 2019, Roche 2021) s'inscrit dans une anthropologie dialogique (Roche 2001) à même de rendre compte des conditions de production de connaissances sur le terrain (MacDougall 2004).

La deuxième collection ethnographiée dans mon travail a été pensée comme un dispositif créatif (Boukala 2009) qui permette de déconstruire le mythe de l'âge d'or industriel. En cherchant à rendre compte d'un processus invisible comme la mémoire, cette partie de mon travail s'inscrit dans un mouvement plus général d'ethnologues-cinéastes qui utilisent le médium filmique pour rendre compte des aspects non-représentationnels du monde (Grossman 2013, 2020, Schneider, Pasqualino 2014).

Dans le champ de la socio-anthropologie du patrimoine, cette recherche s'inscrit dans la continuité de travaux classiques réalisés depuis le début des années 2000 sur la patrimonialisation du travail industriel et sa mise en musée (Bonnot 2014a, 2014b, 2015, Debary 2002, Tornatore 2004, 2010). L'utilisation de la caméra offre un nouveau point de vue sur ces processus. Elle permet de rendre compte des dimensions sensibles et sensorielles du travail patrimonial, tout en rendant compte des gestes nécessaires à la fabrique des « lieux de mémoire » (Nora 1997 (1984-1992)). Par la représentation des corps des locuteurs, le film donne la parole directement aux acteurs sociaux et présente ainsi la manière dont ces processus sont produits et vécus sur le terrain, davantage que par le biais d'un récit analytique produit par l'anthropologue. Les images tournées au sein de la réserve du Solvent apportent ainsi un nouvel éclairage sur les « arts d'accommoder les restes » (Debary 2019) et sur la fabrique des lieux de mémoire en y intégrant la dimension pratique et donnant à voir les gestes du travail patrimonial.

Dans le champ de recherche sur la culture matérielle, le dispositif d'enquête « Faire la navette » m'a permis de repenser la collecte d'objets comme méthode de recherche en anthropologie. Pratiquée et enseignée au début du XX^{ème} siècle, puis largement critiquée par la suite tant en raison du contexte colonial qui l'a vue naître (Clifford 1996, Grognet 2005, Jamin 1995, Leiris 2018 (1934)), que pour des questions théoriques et épistémologiques (Bonnot 2015, Grognet 2005, Turgeon 2007),

la collecte d'objets n'est aujourd'hui peu ou pas pratiquée par les anthropologues sur leur terrain. L'exercice de constituer ma propre collection à des fins scientifiques m'a amené à refaire une histoire critique de cette méthode de recherche depuis le paradigme de l'« objet-témoin » (Gabus 1975, Mauss 1947) du début du XXème siècle, jusqu'au tournant « biographique » des objets (Appadurai 1986, Bonnot 2002, 2015, Kopytoff 1986). Cette partie originale de la recherche m'a amené à intégrer ma pratique d'ethnologue-cinéaste-collectionneur dans ma réflexion sur les processus de requalification d'objets postindustriels. Les questions du choix des objets, de la manière de les documenter, de les conserver, puis de les exposer m'a amené à expérimenter à petite échelle les très contemporaines questions liées au statut des collections dans les musées d'ethnographie. Ces réflexions qui placent l'ethnologue non pas comme un observateur distant, mais comme producteur d'interactions sociales inédites sur le terrain s'inscrivent dans un mouvement de réflexions dans le champ des études muséales sur la création de collections d'objets du présent (Battesti 2012).

La matière constituée par l'ethnographie de ces deux collections donne à voir différents « arts d'accommoder les restes » (Debary 2002, 2016, 2019) que l'on pouvait observer dans l'ancienne ville textile de Verviers au tournant des années 2010-2020. Le traitement réservé aux objets du passé et le type de récits recueillis invitent à repenser la « mémoire collective » de la ville (Halbwachs 1994 (1925), 2018 (1950)) et à déconstruire le mythe de l'« âge d'or industriel ». Cette recherche rappelle que la mémoire collective est à appréhender non pas comme un récit monolithique et unifié, mais comme un « empilement de mémoires polymorphes » (Candau 2005). Par ailleurs, cette recherche rappelle avec d'autres (Hirsch 2012, 2023, Tornatore 2014, 2019) que la mémoire est un phénomène ancré dans le temps, soumis à l'effacement et à l'oubli. En effet, tant les témoignages recueillis lors de la constitution de ma collection de navettes que les images réalisées dans la réserve du Solvent renvoient à leur temporalité, située plus de soixante ans après les premières fermetures d'usines. Les objets des deux collections – restes du passé industriel et restes de démarches patrimoniales plus ou moins abouties – témoignent autant de l'attachement (Bonnot 2014a) de certaines personnes aux objets que des formes de détachement de celles et ceux qui ont oublié à quoi ils servaient et dont ils et elles tentent de se séparer. Cette thèse offre ainsi une contribution importante en montrant que la valeur patrimoniale des choses est non seulement le fruit d'une construction sociale (Heinich 2009, 2012), mais qui, loin d'être acquise pour l'éternité doit être réaffirmée dans le temps pour rester opératoire.

Structure du manuscrit

La structure de cette thèse relève de l'assemblage. Loin d'adopter une forme linéaire classique, ce texte procède d'une logique à la fois multimodale, hétérogène et fragmentaire. Conformément à la directive décanale régissant la publication des

thèses par articles⁹, cette thèse est composée d'un texte principal qui « résume, met en perspective et contextualise » les articles publiés. Les textes soumis sont l'article « Faire la navette », paru en 2021 dans la revue *Intermédiatités* à comité de lecture (Aubert 2021a), le film *La place des choses/Where Things Go*, publié en 2023 dans le *Journal of Anthropological Films* et également revu par des pairs (Aubert 2023), ainsi que l'article « Un cimetière de machines en guise de lieu de mémoire », publié dans les actes du colloque « Art et lieux de mémoire », organisé à Neuchâtel en octobre 2019 (Aubert 2021b).

Ces textes et le film sont intégrés sous la forme de chapitres. Cette construction est le fruit de longues réflexions. Après plusieurs années de recherche et la publication de contributions dans différents médias, la construction d'un ensemble cohérent pour un manuscrit n'a rien eu d'évident. J'ai longuement hésité entre deux manières de faire : soit laisser le libre choix au lectorat quant à l'ordre de lecture de ces différents textes en les plaçant en annexe, soit imposer une nouvelle narration et reconstruire ainsi *a posteriori* une continuité et une chronologie qui n'étaient évidemment pas présentes au départ. J'ai finalement opté pour la seconde option.

Cette manière de recomposer un tout cohérent à partir d'éléments rédigés à des temps différents de la recherche et dans des formes bien spécifiques a naturellement ses limites. Elle implique nécessairement des répétitions et des « bizarreries » narratives, comme des conclusions et bibliographies intermédiaires qui ne figureraient normalement pas dans un manuscrit classique. Elle présente aussi malheureusement certaines répétitions liées à l'insertion dans le manuscrit final de textes, qui, parce qu'ils avaient été publiés dans des revues n'ont pu être modifiés après coup. De plus, les textes composés à des moments distincts de la recherche témoignent de la progression de la pensée au fil du temps.

Toutefois, cette construction m'a paru intéressante pour sa manière de rendre compte des dimensions fragmentaires de la recherche. Le rapport à l'enquête et au terrain n'y sont pas donnés sous la forme d'une démonstration, par un récit linéaire allant de A à Z, mais sous la forme de circonvolutions successives qui rendent compte des multiples allers-retours entre mon lieu de résidence en Suisse et mon terrain à Verviers, entre les phases de tournage et celles de montage, entre les moments d'enquête et les constructions théoriques qui les ont accompagnés. La compréhension des phénomènes sociaux procède ainsi par coups d'éclairages successifs qui abordent chacun des aspects différents et complémentaires de la mise en mémoire du passé industriel textile à Verviers.

La thèse est ainsi divisée en neuf chapitres encadrés par un prologue et un épilogue. Les textes inédits et les textes publiés dans des revues ou ouvrages collectifs sont proposés en alternance.

⁹ Document mis en ligne à l'adresse suivante https://www.unine.ch/files/live/sites/lettres/files/accueil/UNINE_FLSH_directive_these_article_2022.pdf (consulté le 24 mai 2023).

Le prochain chapitre intitulé « Désindustrialisation et écritures de l'histoire » sert à la fois à poser un contexte historique local en même temps qu'il pose une réflexion sur la manière dont le passé industriel textile a été mis en récit à Verviers. En me basant sur des ouvrages d'historiennes et historiens locaux-ales, je montre comment s'est constitué au fil des ans un récit construit sur l'âge d'or industriel invisibilisant la période douloureuse des fermetures d'usines. Cette première mise en contexte est ensuite mise en relation avec les recherches en socio-anthropologie du patrimoine qui se sont penchées depuis les années 2000 sur la patrimonialisation des anciens sites industriels.

Les chapitres 3 et 4 vont de pair. Tour à tour, ils évoquent les lieux, les personnages et les objets au centre de cette recherche tout en les intégrant dans une histoire de la patrimonialisation de l'industrie textile verviétoise allant du projet de réalisation d'un Musée national de la laine dans les années 1960 jusqu'aux années 2020. Le chapitre 3 « Lieux et protagonistes de la recherche » présente de manière extensive la réserve du Solvent et le groupe de bénévoles, appelé les anciens du textile, qui sont au cœur de cette recherche. Cette cartographie des acteurs est complétée par une rapide présentation du Centre Touristique de la Laine et de la Mode (CTLM), lieu dans lequel j'ai mené quelques recherches, mais qui ne se retrouve pas dans le film *La place des choses*. Dans la seconde partie de ce chapitre, je reviens de manière réflexive sur les choix opérés quant à la sélection des lieux et des protagonistes filmés et les biais que ces choix impliquent. Finalement, après avoir rapidement listé les autres lieux et méthodes de recherche employés dans ce travail, je présente dans la dernière partie du chapitre une note concernant l'anonymisation des données et une présentation de ma démarche d'obtention du consentement des protagonistes.

Le chapitre 4 intitulé « Un cimetière de machines » aborde les mêmes lieux et protagonistes, mais sous un angle plus analytique. Publié pour la première fois dans les actes du colloques « Art et lieux de mémoire » organisé à Neuchâtel en 2018, ce texte répondait à l'invitation d'examiner les premiers résultats empiriques de la recherche au prisme du concept analytique de « lieu de mémoire » popularisé par l'historien français Pierre Nora. Cet article permet de compléter le chapitre 3 en remplaçant l'histoire de la collection de machines textiles de la ville dont s'occupent les membres du groupe des anciens du textile dans une histoire plus ancienne, allant des années 1960 jusqu'à la fin des années 1990. Par ailleurs, il pose les premiers éléments analytiques qui seront repris en détail dans le chapitre 9.

Le chapitre appelé « Cinéma, travail et disparition » constitue un nouvel élément du cadre théorique. En présentant la manière dont les genres du cinéma documentaire et ethnographique ont abordé les crises engendrées par la disparition de certaines formes de travail, j'expose les principaux éléments qui constituent mon bagage d'ethnologue-cinéaste. Le chapitre commence par un rapide panorama dressé sur le cinéma du monde industriel et une discussion de la pertinence de cette sous-catégorie. Cette première remarque est poursuivie par une réflexion sur la manière dont les cinéastes francophones de Belgique se sont saisi-e-s des crises économiques et de la désindustrialisation pour en faire un des *topoi* identitaires du

cinéma wallon. Abordant la question du travail et de sa disparition du point de vue du film ethnographique cette fois, la seconde partie du chapitre revient sur une histoire spécifique de ce médium et discute de manière critique certains « biais patrimonialisants » du film ethnographique lorsqu'il documente des métiers en voie de disparition. La dernière partie du chapitre constitue un nouveau pas en arrière pour présenter de manière plus théorique les rapports entre cinéma et mémoire.

Placé au centre du manuscrit, le chapitre 6 est consacré au film *La place des choses*. Les lecteurs et lectrices sont invité-e-s à consulter le lien DOI menant à la revue *Journal of Anthropological Films* dans laquelle le film a été publié afin de visionner le film qui sera discuté dans les chapitres suivants.

Un premier niveau d'analyse méthodologique porte sur la fabrique du film. Il est présenté dans le chapitre « Ethnographier deux collections avec une caméra, un enregistreur et deux micros ». J'y présente et discute les deux dispositifs cinématographiques qui m'ont permis de constituer la matière filmique à l'origine de *La place des choses*. La première partie consacrée à l'*observational cinema* me permet de revenir en détail sur ce courant cinématographique apparu à la fin des années 1960 sur la côte Ouest des États-Unis et qui continue aujourd'hui de marquer certaines productions du film ethnographique. La seconde partie du chapitre est consacrée au dispositif de recherche « Faire la navette » que j'ai développé dans le cadre du film. Construite d'un point de vue de l'anthropologie visuelle – et non d'un point de vue de la culture matérielle comme je le fais dans le chapitre suivant – cette partie vise à ancrer cette méthode expérimentale dans un ensemble de recherches ethno-cinématographiques contemporaines qui tentent de rendre compte de phénomènes invisibles par le biais du cinéma. Finalement, dans la dernière partie du chapitre je présente quelques éléments réflexifs sur la collaboration avec Amélie Bussy, la monteuse avec qui j'ai eu l'occasion de monter *La place des choses*. Cette dernière partie me permet de discuter, à partir d'une expérience concrète, les zones de contacts et de tensions entre monde de l'art et monde de la science.

Le huitième chapitre reprend le texte « Faire la navette », publié dans le numéro 36 de la revue *Intermédialités*. Suivant directement le chapitre 7, ce texte complète certaines informations et précise le cadre théorique, notamment d'un point de vue des études sur la culture matérielle, la mémoire et les études muséales.

Le chapitre 9 intitulé « Rendre vie aux objets » me permet d'explicitier le contenu de certaines séquences du film *La place des choses*. Dans la première partie, je m'appuie sur des réflexions théoriques de chercheuses et chercheurs qui, d'Émile Durkheim à Bruno Latour, se sont penché-e-s sur la vie sociale des choses, tant du point de vue synchronique des interactions que dans une logique biographique. En m'appuyant sur ces quelques lignes théoriques, je montre ensuite comment les activités du groupe des anciens du textile peuvent être comprises comme des tentatives de rendre vie aux objets dont ils s'occupent et ce qu'une telle lecture induit dans la compréhension des pratiques patrimoniales contemporaines.

Dans une conclusion en forme d'épilogue, je rappelle les contributions principales mises à jour par cette recherche, relève les inévitables points aveugles et reviens finalement sur la question qui a motivé la réalisation du film et de cette recherche : qu'ai-je donc finalement de verviétois ?

Publiée en annexe, une chronologie reprenant les principaux événements de la recherche, depuis la première idée jusqu'à la rédaction du manuscrit, permet d'orienter les lectrices et les lecteurs dans la succession des événements.



Chapitre 2. Désindustrialisation et écritures de l'histoire

Alles Ständische und Stehende verdampft.

(Marx, Engels 1848: 5)

Ce n'est certainement pas pour évoquer les processus de désindustrialisation que Karl Marx écrit en 1848 dans le *Manifeste du parti communiste* que « toute stabilité finit par partir en fumée ». Pourtant c'est bien le sentiment qu'ont pu ressentir celles et ceux qui connurent la stabilité économique du monde industriel et qui vécurent le choc qu'a constitué la transformation d'un territoire industriel en un territoire dit *post*-industriel. En effet les processus de désindustrialisation des territoires n'entraînent pas seulement d'importantes conséquences économiques, mais provoquent chez les individus et les communautés qui y habitent un sentiment de coupure temporelle, une scission entre passé et présent. Ce chapitre est consacré à la manière dont le passé industriel verviétois a fait l'objet de mises en récit depuis le milieu du XIX^{ème} siècle conduisant à l'ériger en âge d'or. Puis, dans une seconde partie du chapitre, je présenterai quelques approches contemporaines en socio-anthropologie du patrimoine qui permettent de saisir le rapport ambigu que les habitantes et habitants d'anciens territoires industriels entretiennent avec le passé. Mais avant ça, et puisqu'il est temps d'arriver à Verviers, commençons par une note de terrain :

Aujourd'hui, je rentre dans Verviers en suivant la vallée de la Vesdre depuis Liège. L'itinéraire des chemins de fer. Celui emprunté, si je ne me trompe pas, par Victor Hugo¹⁰. La vallée est poisseuse, brouillard. Tout est gris, vert, brun, ocre. Le paysage semble passé d'un voile grisâtre, comme un grand coup de pinceau plein d'eau qui aurait délavé toutes les couleurs. La pointe des arbres et le sommet des collines alentours disparaissent dans la brume. On ne peut pas vraiment dire qu'il pleut, les particules d'eau sont en suspension dans l'air. On ne sait pas très bien si les gouttes tombent du ciel ou si elles s'évaporent et remontent vers lui. Dans le fond de la vallée, la Vesdre charrie ses eaux brun-sombre, les rives sont pleines de boue. Dans le fossé entre la route et la rivière des sacs en plastique, des cannettes de bière, de coca et de boissons énergisantes. Les maisons sont posées le long de la route et forment de petits villages que l'on traverse : Trooz, Nessonvaux, Chaudfontaine, avec ses bains thermaux et son usine d'embouteillage d'eau minérale. La route sillonne, traverse la rivière, passe à plusieurs reprises sous les ponts du chemin de fer, toujours encadrée par les deux flans de la vallée. À quelques kilomètres de la ville, la façade de la « Textile de Pepinster » annonce l'arrivée dans la région de Verviers.

(Extrait du carnet de terrain, le 07 janvier 2019)

¹⁰ Le compte rendu de son voyage est à lire dans *Le Rhin : Tome I* (Hugo 1858).

Les temps mêlés

Entre 2016 et 2021, j'ai fait le voyage entre Berne et Verviers afin d'y mener mon terrain ethnographique. En train ou en voiture, seul ou accompagné par des convoitureuses et convoitureurs, je faisais la navette entre mon lieu de vie en Suisse et celui de mon terrain en Belgique. À l'abord des forêts ardennaises, j'aimais retrouver un paysage familier composé d'un grand plateau traversé de rivières qui y creusent des gorges au fond desquelles se trouvent de petits villages et des villes d'importance moyenne. J'aimais arriver à Verviers, lovée dans l'ouverture de la vallée de la Vesdre, et y retrouver mes habitudes : m'arrêter prendre une bière à l'hôtel des Ardennes, manger un sandwich à la pita du Palais.

Ce qui m'a intéressé dans la ville de Verviers et qui m'a donné envie d'y réaliser un film, c'est la manière dont le passé semblait encore habiter le présent. Ce que je qualifierai plus tard dans un article d'« emmêlement des temps » (Aubert 2022a), empruntant ainsi l'expression d'André Blavier¹¹, se manifeste à Verviers de plusieurs manières. D'un point de vue strictement architectural, la ville est parsemée encore aujourd'hui de nombreuses traces du passé. On y trouve d'anciennes usines textiles plus ou moins abandonnées comme la réserve du Solvent belge où sont stockées les machines textiles, l'usine Dethier-Bettonville, rénovée dans les années 1990 pour accueillir le Centre Touristique de la Laine et de la Mode (CTLM), ou encore l'usine dite « Le Chat » où se serait installé le mécanicien anglais William Cockerill en 1799 pour le compte des familles Biolley et Simonis. Certains bâtiments ont été réhabilités depuis longtemps déjà, à l'instar de la cité ouvrière des Grandes Rames construite en 1808 et restaurée dans les années 1990 pour en faire des logements sociaux. D'autres sont en attente de rénovation, comme l'ancien hôtel particulier de la famille de Biolley qui attend le début des travaux d'un nouveau projet muséal. Finalement, les traces du passé se lisent aussi dans les friches industrielles, comme celle qui succède aujourd'hui à l'usine Houget Duesberg Bosson (HDB) démolie à l'hiver 2015 – 2016 et dont les dernières images constituent une scène de *La place des choses* (TC 00 :25 :38 à 00 :34 :35).

De manière plus subtile, la présence du passé se ressent également dans l'urbanisme et dans l'agencement des quartiers. En effet, la ville de Verviers est parcourue d'une multitude de frontières qui datent pour partie de la seconde moitié du XIX^e siècle et qui continuent aujourd'hui encore de structurer l'espace public. La révolution industrielle a entraîné le développement d'un système économique capitaliste qui a contribué à construire des lignes de séparation invisibles entre les quartiers où étaient logé-e-s les ouvrières et ouvriers et les quartiers réservés aux membres de la

¹¹ André Blavier, né à Verviers en 1922 et décédé dans la même ville en 2001 fut un critique littéraire et poète membre du collège de pataphysique et de l'Oulipo. Outre son poste de directeur de la bibliothèque municipale de Verviers, il fut aussi très actif dans la création littéraire. Avec la peintre surréaliste Jane Graverol, il co-fonda la revue *Les Temps mêlés* qui publia plus de cent cinquante numéros entre 1952 et 1977. *Les Temps mêlés* est par ailleurs le nom d'un centre culturel et d'un studio d'enregistrement qui a ouvert ses portes en 2020 Rue du Manège à Verviers.

bourgeoisie. Dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, l'urbanisme verviétois se caractérise encore par une relative proximité entre les lieux de production, les lieux de résidence des patrons et ceux des ouvrières et ouvriers. C'est le modèle du familistère où le patron vit proche des travailleuses et travailleurs, ce qui lui permet d'exercer un contrôle sur celles et ceux qui se rendent travailler dans son usine. À partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la situation change avec le développement de nouveaux quartiers et l'expansion urbaine (Bauwens 1994, 1996, 1999). Dès 1870, les quartiers de l'Immobilière et des Boulevards sont construits au sud de la ville. Les nouvelles constructions sont occupées par la bourgeoisie qui part vivre à l'écart de la pollution des usines dans de petits châteaux et habitations cosues construits sur les hauteurs, colonisant ainsi la commune avoisinante de Heusy¹². Les ouvrières et les ouvriers continuent de se loger dans les quartiers de Pré-Javais et Hodimont, caractérisés par la surpopulation et le manque d'infrastructures sanitaires. Aujourd'hui ces quartiers existent toujours. Si les beaux quartiers ont été peu à peu abandonnés par la bourgeoisie qui s'est retirée dans les villages avoisinants, les quartiers de Hodimont et Pré-Javais sont encore aujourd'hui occupés par des personnes précarisées, souvent issues de l'immigration. Bien qu'invisibles, les frontières entre les anciens quartiers bourgeois des hauteurs et les quartiers populaires du fond de la vallée continuent aujourd'hui de se faire sentir et structurent les formes de mobilité ou d'immobilité des uns et des autres dans la ville¹³.

En dernier lieu, j'ai ressenti cette « présence du passé dans le présent » à travers les nombreux récits que l'on me faisait de la ville et qui mobilisaient le passé industriel. Il me semblait qu'à chaque fois que je rencontrais une nouvelle personne et que je lui disais mener une recherche sur Verviers, cette personne en venait à me vanter la grandeur passée de la ville et à critiquer au passage son état présent. Un récit que je qualifiais assez rapidement d'« âge d'or et de paradis perdu », qu'illustre bien la citation suivante tirée des *Villes invisibles* d'Italo Calvino :

Clarisse, ville glorieuse, a une histoire tourmentée. Plusieurs fois elle a dépéri et refléuri, tenant toujours la Clarisse première pour un inégalable modèle de splendeur, en regard duquel l'état présent de la ville ne manque pas de susciter de nouveaux soupirs, à chaque mouvement des étoiles. (Calvino 2001 (1972): 131)

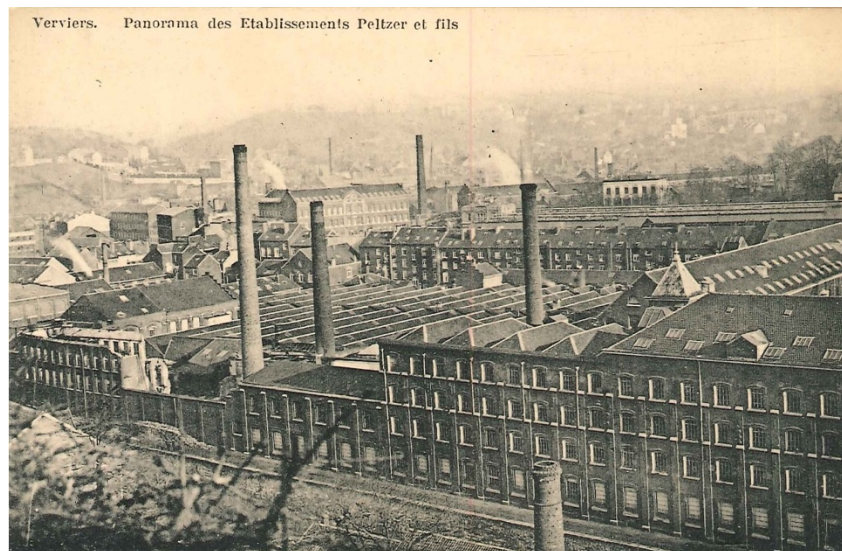
La création de l'âge d'or industriel verviétois

La construction de la période industrielle verviétoise en un âge d'or passe par une série de mises en récit du passé sur lesquelles j'aimerais brièvement m'arrêter ici.

¹² Les communes de Heusy, Ensival, Lambermont, Petit-Rechain et Stembert ont été intégrées au Grand Verviers suite à la fusion de communes du 01 janvier 1977. Cette agrandissement du territoire de la commune a permis de faire augmenter son nombre d'habitant-e-s qui était en diminution depuis la fin du XIX^{ème} siècle (Desama 1994).

¹³ Ce rapport entre les quartiers bourgeois et le fond de la vallée de la Vesdre est évoqué dans les paysages choisis pour la séquence de la « navette effondrée » dans le film *La place des choses* qui débute dans le parc du Château Peltzer et se termine en bord de Vesdre (TC 00 :22 :24 à 00 :25 :37).

Revenir sur l'historiographie des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles me permettra non seulement de donner quelques éléments de contexte régionaux sur le développement de l'industrie à Verviers, mais surtout de montrer comment ce moment de l'histoire a été constitué en un récit qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Les personnes que j'ai rencontrées sur mon terrain au tournant des années 2010-2020 n'ont pas connu la période du XIX^{ème} siècle. Tout au plus, pour les plus âgées, elles ont vécu la période de désindustrialisation amorcée au milieu des années 1950. Le discours maintes fois entendu qui regrette le temps où « Verviers était une des villes les plus riches d'Europe » relève donc d'une rhétorique que l'on pourrait qualifier à la suite de David Berliner d'« exo-nostalgique », à savoir un ensemble de discours « about loss detached from the direct experience of losing something personal, nonetheless triggering a whole array of affects such as indignation, anger or pain » (Berliner 2014: 376). Une forme de nostalgie pour un passé non vécu, mais qui continue paradoxalement de marquer les habitantes et les habitants.



III. 4 : Carte postale : panorama des établissements Peltzer et fils (coll. Musée de la vie wallonne).

À Verviers, le passé industriel a fait l'objet d'une importante littérature, œuvre d'historiennes et historiens, de sociologues et d'économistes, amateur-e-s ou professionnel-le-s, qui, depuis le milieu du XIX^{ème} siècle ont contribué à le mettre en récit. De cette abondante littérature, je reviendrai ici sur trois éléments qui me semblent centraux dans la constitution du mythe de « l'âge d'or de Verviers » (Desama 2013).

Le premier corpus que l'on peut dégager regroupe des ouvrages d'historiens (Desama 2013, Fohal 1928, Gayot 2002, Lebrun 1948, Longtain 1987) qui se sont attachés à détailler les facteurs géographiques, politiques et techniques qui avaient permis l'émergence à Verviers d'une révolution industrielle qualifiée de « rapide, parfaite et précoce » (Lebrun 1979: 175). Au tournant des XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècles, Verviers passe en l'espace de quelques années d'une petite bourgade connue pour ses « manufactures drapières » (Henaux 1859) à un des centres mondiaux

de traitement et de négoce de la laine. À l'époque, la ville de Verviers est partagée entre le Duché de Limbourg, dépendant des Pays-Bas espagnols et le Marquisat de Franchimont, dépendant de la Principauté de Liège. Cette position géographique, entre différents états permet de favoriser le développement du commerce des étoffes de laine produites dans les manufactures (Gayot 2003, Longtain 1987).

Les propriétés physico-chimiques de la Vesdre qui coule dans le fond de la vallée et dont les eaux permettent un lavage optimal de la laine au Moyen-âge sont souvent avancées encore aujourd'hui comme un facteur ayant favorisé l'essor industriel. On en trouve une illustration dans l'extrait suivant, tirée d'une thèse en histoire sociale sur l'industrie textile à Verviers datant de 1946 :

Provenant de l'Hertogenwald, les eaux de la Vesdre possèdent – du point de vue du lavage des laines – des qualités qui ne se rencontrent pas dans les autres rivières de Belgique. Ces eaux sont, en effet, excessivement douces (peu calcareuses) et permettent un lavage admirable des laines. (Mathieu 1946: 44)¹⁴

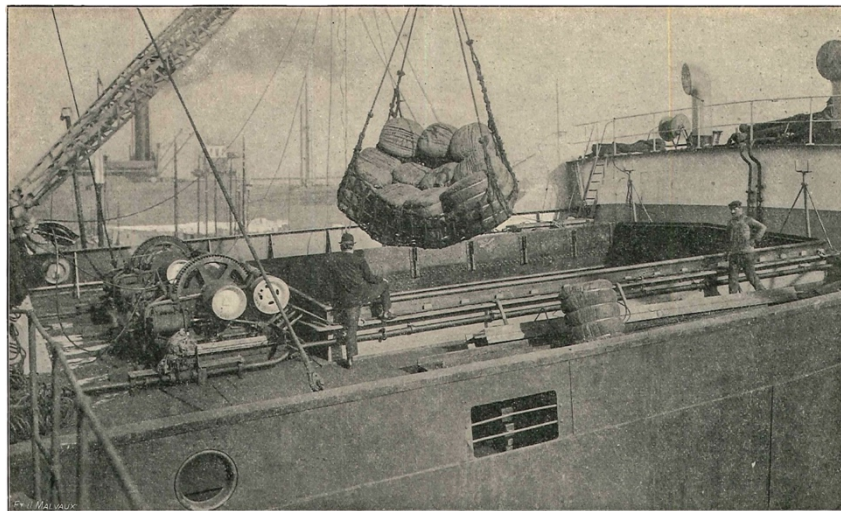
Finalement, la mécanisation des manufactures est un élément qui va permettre le développement de la révolution industrielle à Verviers. Celle-ci est due à l'arrivée de l'inventeur anglais William Cockerill sur le territoire de la commune (Gayot 2002, Lebrun 1948). William Cockerill est un mécanicien né en 1754 dans le Lancashire, non loin de Manchester. Fils d'un paysan et petit propriétaire terrien, Cockerill se détourne de la profession de son père pour apprendre le métier de mécanicien. Dans la dernière décennie du siècle, pour fuir « la crise et la disette », il « n'hésite pas à enfreindre la loi britannique et se rend en Suède accompagné de ses deux fils aînés, John¹⁵ et James, espérant introduire dans ce pays les mécaniques à filer la laine » (Longtain 1987: 43). L'entreprise se solde alors par un échec, mais Cockerill poursuit son voyage vers Hambourg où il fait la connaissance d'Henri Mali, un agent commercial envoyé par la maison Simonis de Verviers qui le convainc de venir s'installer dans la vallée de la Vesdre. En 1799, William Cockerill arrive à Verviers où il reproduit un assortiment, constitué d'une « machine à drosser – ou *scribbler* – pour le cardage en gros, et le mélange des couleurs, d'une machine à carder pour le cardage en fin, d'une machine à filer en gros – ou *rovin-jack* – à 40 broches, et de quatre machines à filer fin – ou *jennys* – à 60 broches » (Gayot 2002: 653). Ce premier assortiment constitue le déclencheur de toute une série d'inventions de machines qui contribueront à mécaniser le travail de la laine. L'arrivée de ces machines remplacent le travail des ouvrières et ouvriers qui œuvraient jusqu'ici dans de petits ateliers ou à domicile pour le compte des patrons. Le coût nécessaire à l'achat des machines va entraîner une concentration des

¹⁴ Les propriétés chimiques des eaux de la Vesdre et leur prétendu effet positif sur le lavage de la laine, bien qu'elles soient systématiquement évoquées comme facteur expliquant le développement industriel de la région, font néanmoins débat. L'historien Pierre Lebrun par exemple, dans l'important ouvrage qu'il a consacré au développement l'industrie textile à Verviers, estime quant à lui que ces propriétés ont été largement exagérées et remet en cause tout « déterminisme » (Lebrun 1948: 192).

¹⁵ John Cockerill qui accompagne son père en Belgique fonde quelques années plus tard le grand groupe sidérurgique liégeois John Cockerill S.A.

capitaux dans les mains de riches investisseurs qui ont la capacité de financer les infrastructures et payer les salaires des ouvrières et ouvriers. Ainsi se passe la première révolution industrielle, soit la mise en place d'un système capitaliste industriel porté par la mécanisation du travail et marqué par la concentration des capitaux dans les mains de celles et ceux qui peuvent financer les infrastructures nécessaires à la production.

En plus du développement d'une industrie textile de pointe, la ville de Verviers se transforme petit à petit en une plaque tournante du commerce international de la laine. Dans les bureaux des négociants du centre-ville les laines du monde entier sont quotidiennement négociées. En effet, avec l'industrialisation de la production à laquelle on assiste aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, les laines traitées à Verviers ne viennent pas ou peu des moutons de la région. Elles sont importées du monde entier : Australie, Cap de Bonne Espérance, Argentine, Uruguay, Saxe, Espagne, Angleterre et Russie sont les pays d'importation de la matière textile (Mathieu 1946). Transitant par le port d'Anvers, les laines sont nettoyées et traitées à Verviers avant de repartir sous la forme de différents produits manufacturés (laine cardée, filée ou tissée). Figure de proue d'un commerce mondialisé, la ville de Verviers figure au même rang que sont à la même époque les capitales européennes de la laine de Bradford en Grande-Bretagne et Roubaix en France.



III. 5 : Débarquement à Anvers de laine en provenance de Buenos-Aires (collection du Musée de la vie wallonne).

Cette première partie de l'historiographie du « miracle économique verviétois » qui met en avant les conditions politiques, géographiques et techniques ayant conduit à la révolution industrielle peut être complétée par un second groupe d'historiennes et historiens qui se sont penché-e-s sur les conséquences sociales de ce développement sans précédent. Ces scientifiques, proches des différents syndicats, souvent à gauche de l'échiquier politique, se sont penché-e-s sur la condition ouvrière (Dechesne 1908, Geerkens 2017, Joris 1982, 2006, 2013, Joris, Potelle 2009, Mathieu 1946, Wynants 1984) pour relever d'abord l'extrême difficulté du travail

dans le monde ouvrier, mais aussi le rôle important qu'a joué Verviers dans le développement des mouvements syndicaux en Europe. En effet, l'essor industriel que connaît Verviers au XIX^{ème} siècle se fait au détriment de la santé des travailleuses et travailleurs : journées de travail de douze à quatorze heures, travail des enfants qui perdure jusqu'en 1914, viols et harcèlements sexuels sur les lieux de travail, surpopulation et insalubrité dans les logements font partie du tableau dressé par ces historiennes et historiens. Parmi eux, citons l'historien Freddy Joris :

C'est que le miracle économique verviétois a eu un prix social, dont la facture de sueur et de larmes a été acquittée par trois ou quatre générations de travailleurs soumis à la cause de la productivité, depuis le remplacement des fileurs à la main par les premières machines de Cockerill dans les années 1800 jusqu'aux tentatives d'introduction du tissage à deux métiers quatre-vingt ans plus tard. Certes, Verviers peut s'enorgueillir encore aujourd'hui d'abriter le plus ancien ensemble de maisons ouvrières édifiées sur le continent dès 1808 (par un patron soucieux de « fidéliser » sa main-d'œuvre) : la cité lainière, en tant que pionnière du développement économique, fut aussi avant 1914 un laboratoire de luttes sociales [...]. (Joris 2013: 15)

Corollaire de la violence des conditions de travail et de la misère qu'elle a engendrée pour toute la population laborieuse, la ville de Verviers devient dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle le théâtre d'importantes luttes pour la reconnaissance des droits du travail et des droits sociaux. Dans *Verviers, 250 ans de résistance*, les historiens Freddy Joris et Jean-François Potelle racontent notamment comment à partir des années 1860, les ouvrières et ouvriers s'organisent pour créer les premières caisses de résistance destinées à soutenir les mouvements de grève. En 1867, « un groupe d'ouvriers fondent la Société des Francs-Ouvriers et décident la publication d'un mensuel, *Le Mirabeau* [...] avec pour devise "Nous voulons exercer nos droits" » (Joris, Potelle 2009: 118). La société des Francs-Ouvriers qui a son local au fond de la Cour Sauvage en plein cœur de Verviers devient une antenne de l'Association Internationale des Travailleurs (A.I.T.) soutenant les thèses de Mikhaïl Bakounine. Ainsi, dans les années 1880, malgré « plusieurs années incertaines » le gouvernement impérial allemand considère encore Verviers comme « un des trois foyers principaux et les plus dangereux de l'Internationale en Europe¹⁶ » aux côtés de Budapest et de Zürich.

Un récit qui invisibilise la désindustrialisation

Face à la relative abondance de travaux consacrés au « siècle industriel », j'ai été frappé de ne trouver dans mes recherches que peu de documents témoignant de la dernière phase de désindustrialisation amorcée dès le milieu des années 1950. La date même du déclin de l'industrie lainière textile à Verviers ne fait pas l'objet d'un consensus. Depuis la sortie du film *Australia* de Jean-Jacques Andrien, l'année de 1955 est retenue par certaines personnes comme étant celle qui amorce les

¹⁶ Extrait de la lettre de l'ambassadeur de Belgique au ministre Frère-Orban cité dans *Verviers, 250 ans de résistance*. (Joris, Potelle 2009: 145)

fermetures définitives des usines¹⁷, alors que d'autres, à l'image de Freddy Joris, soutiennent que le déclin se fait déjà sentir dès la seconde moitié du XIX^e siècle.

La crise économique de 1873-1896, qui est essentiellement une crise de surproduction, provoque un effondrement des prix et des marges bénéficiaires. Face à la concurrence jeune et bien équipée, Verviers apparaît déjà comme un centre aux outils vieillissants. (Joris, Pierre 2017: 28)

Dans mes recherches aux archives et dans les bibliothèques, je suis tombé sur deux documents qui font figure d'exception à l'absence de sources sur les processus de désindustrialisation à Verviers. Le premier témoignage est un essai publié par Luc(y) Sante, écrivain devenu écrivaine, d'origine verviétoise et immigré(e) aux États-Unis dans les années 1960. *L'effet des faits* (Sante 1999), retrace la jeunesse de l'auteur-e marquée par les allers-retours entre Verviers et le New Jersey et par le licenciement de son père qui se voit contraint de quitter l'usine où il fabriquait des cardes. À travers les pages de ce très beau récit, se lit un témoignage rare et subjectif sur la fin de l'époque industrielle à Verviers :

Mon père, après avoir quitté l'école, avait travaillé pendant quelque temps pour les chemins de fer comme inspecteur des voies, et pendant des périodes plus brèves pour un vendeur de déchets textiles et dans une usine de cardage de la laine. Après la guerre, dont il avait passé la plus grande partie à se cacher des Allemands, il trouva du travail dans une foulerie et puis dans une fonderie qui fabriquait des machines à carder. Là, à peu près à l'époque de ma naissance, il fut promu de l'atelier à la sous-direction. Alors l'usine ferma. Mes parents vécuturent une année misérable à vendre des chaussures Bata dans un faubourg industriel crasseux. Et puis la fonderie rouvrit, mon père retrouva son emploi, mes parents s'achetèrent une maison dans l'angle d'un lotissement flambant neuf. Ils eurent à peine le temps d'en profiter, néanmoins, avant que l'entreprise qui employait mon père ne ferme à nouveau, pour de bon, cette fois, semblait-il, et dans un climat économique désastreux qui excluait pratiquement d'avance toute autre possibilité d'emploi. C'est ainsi que nous avons fini par émigrer en Amérique. Où mon père se retrouva au niveau de l'atelier. Son avancement avait été le fruit du travail et de l'application, ses revers n'étaient dus qu'à la malchance. Un pas en avant et un pas en arrière – c'était notre lot, telle une malédiction, la marque de Caïn. (Sante 1999: 47-48)

La seconde exception est à chercher du côté du cinéma de fiction. En 1989, le réalisateur Jean-Jacques Andrien termine le film *Australia* (Andrien 1989) qui raconte la crise économique vue du patronat. Avec la sortie du film, Andrien met un terme à un travail de recherche entrepris en 1983 qui l'a amené à rencontrer syndicalistes, historiennes et historiens et membres du patronat. Le film raconte, à travers l'histoire d'amour entre Edouard Pierson (Jeremy Irons) et Jeanne Gauthier (Fanny Ardant), le déclin de l'industrie textile à Verviers. L'intrigue est située en 1955 et prend place entre l'Australie et la Belgique. Edouard, qui vit en Australie où il organise les envois de laine brute, est rappelé à Verviers par son frère pour tenter de sauver le lavoir-carbonisage familial. Le film joue sur la confrontation de deux regards sur l'industrie verviétoise déclinante, celui d'Edouard qui prône la fermeture et le déménagement de l'affaire en Australie et celui du patronat verviétois qui refuse de voir la faillite imminente. Le film connaît un bon succès à sa sortie. Yórgos Arvanítis qui signe l'image remporte le prix de la photographie à la Mostra de Venise et le film totalise cent mille entrées dans les salles en Belgique et trois-cent

¹⁷ Voir *infra*.

mille en France (Royen 2019). En 2019, à l'occasion des journées européennes du patrimoine, l'Office du tourisme organisa à Verviers une série de projections, de conférences et de visites des lieux du tournage à l'occasion du trentième anniversaire de la sortie du film. Un public nombreux, plutôt âgé, est venu assister à ces événements pour se rappeler à la fois les souvenirs des tournages de la fin des années 1980 et les souvenirs de leur enfance mis en scène dans le film. *Australia* demeure un bon témoignage sur la manière dont la fin de l'industrie textile a été vécue par une partie de la classe dirigeante. La thèse du réalisateur, celle du « déni de réalité » de certain-e-s membres du patronat qui auraient refusé de voir la réalité en face et n'auraient pas pris les mesures nécessaires pour s'adapter aux nouvelles conditions, continue d'alimenter les récits sur la fin du textile verviétois¹⁸. En effet, le déni de réalité, le refus de voir la réalité en face et l'absence de mesures prises pour transformer les appareils de production en conséquence sont parmi les raisons pointées par les Verviétoises et les Verviétois pour expliquer les fermetures d'usines. Malgré la présence de ces éléments qui font du film un document intéressant et inédit pour évoquer la désindustrialisation, *Australia* ne représente toutefois pas l'expérience vécue des milliers d'ouvrières et ouvriers qui ont dû s'accommoder des multiples conséquences de la fin du textile.

La consultation de ces différents documents montre sur quels procédés de sélection la mise en récit du passé industriel a été opérée. Un premier groupe d'ouvrages traite des facteurs politiques, géographiques et techniques qui ont permis le passage d'une proto-industrie drapière à la fin du XVIIIème siècle à l'avènement de la révolution industrielle en 1800. Ces ouvrages insistent sur le caractère précoce de la révolution industrielle, et ont contribué ainsi à construire l'image de Verviers comme étant une des « premières villes industrielles sur le continent européen ». D'autres textes, plus critiques, ont pointé les conditions de travail ravageuses qui émergent avec l'avènement du capitalisme industriel. En relevant les mouvements de luttes sociales, les auteur-e-s de ces textes ont par ailleurs contribué à replacer Verviers sur la carte du syndicalisme en Belgique et en Europe. Finalement, à part quelques témoignages en littérature et dans le cinéma de fiction, la période de la désindustrialisation ne semble avoir suscité jusqu'ici que peu de compte-rendu.

Sans rechercher les causes de cette absence, on peut penser que la rareté de textes historiques sur la période allant des années 1950 à nos jours contribue à ériger le passé industriel en âge d'or. En effet, la relative absence de textes rendant compte des fermetures d'usines et relatant les multiples conséquences économique-sociales qui en découlent tend à entretenir une rupture entre la période industrielle et la période dite *post*-industrielle. Cette rupture induit une forme de périodisation de l'histoire entre un *avant* pensé comme glorieux et riche et un *après* dans lequel plus rien ne se passe. La manière dont le passé industriel a été mis en récit à Verviers

¹⁸ Le 18 septembre 2019, à l'occasion de l'anniversaire de la sortie du film, une table ronde sur le déni de réalité a lieu à Verviers. Elle mettait en dialogue une psychanalyste, une docteure en psychologie et un psychiatre pour répondre aux interrogations du public sur la période des fermetures.

semble ainsi épouser les contours d'une segmentation du temps décrite ici par Emmanuelle Fantin et Thibault Le Hégarat :

Si l'expression [l'âge d'or] glorifie un passé, rationalisé par le terme lui-même, elle produit dans le même mouvement une opération de périodisation historique. Le terme « âge d'or » possède en effet la particularité de segmenter le passé, cherchant à ordonner le sens de sa mémorabilité. (Fantin, Thibault 2016: 12)

En omettant de raconter la manière dont furent vécus les processus de désindustrialisation amorcés à Verviers dès la seconde moitié du XXème siècle, les historiennes et les historiens ont donc contribué – malgré elles/eux – à établir ou entretenir un récit sur l'âge d'or industriel.

Saisir la relation ambiguë au passé industriel par la socio-anthropologie du patrimoine

Depuis la parution de l'expression « *post-industrialism* » en 1982 dans l'ouvrage de Barry Bluestone et Bennett Harrison (Bluestone, Harrison 1982), les processus de désindustrialisation ont constitué un objet de recherche important en sciences sociales, que ce soit en histoire économique (Cowie, Heathcott 2003), en sociologie (Eribon 2009, High 2013, Strangleman 2013, Strangleman, Rhodes et al. 2013, Ganne, Pénard 1996) ou en anthropologie (Browne 2016, Doukas 2003, Vaccaro, Harper et al. 2016). Ces recherches ont permis d'établir certains constats.

Premièrement, d'un point de vue macro-économique, ces travaux rappellent que les fermetures d'usines dans un lieu donné ne peuvent être comprises que comme une conséquence directe du système capitaliste contemporain dans lequel elles prennent place. En effet, les désinvestissements financiers sur un territoire spécifique se produisent au profit d'autres investissements dans d'autres lieux de la planète où le prix du travail est moindre. Dans un système capitaliste caractérisé par une hypermobilité des capitaux, les lieux de production des biens matériels sont relocalisés là où le travail est le meilleur marché, suivant une logique de maximisation des profits. Ainsi, plutôt que de parler d'un phénomène général de désindustrialisation ou d'ère postindustrielle, les chercheuses et chercheurs appellent plutôt à appréhender les phénomènes de déclin à travers le prisme d'un mécanisme de connexion/déconnexion des territoires (Vaccaro, Harper et al. 2016). Alors que certains territoires sont délaissés par le capital, d'autres, à la suite d'investissements massifs, se transforment en *hub* mondiaux de la production de biens et de services.

Deuxièmement, les travaux en sciences sociales sur la désindustrialisation ont montré que les conséquences de la déconnexion des territoires n'étaient pas seulement économiques. Avec la fermeture des usines, c'est tout un système référentiel qui s'effondre. Ce qui est considéré à une époque comme solide et permanent se voit fondre, disparaître, se transformer :

What millions of working men and women might have experienced as solid, dependable, decently waged work really only lasted for a brief moment in the history of capitalism. (Cowie, Heathcott 2003: 4)

À partir de ces constats, l'anthropologie des territoires postindustriels cherche à rendre compte de l'expérience quotidienne des habitantes et habitants des territoires concernés en pratiquant une « ethnographie du déclin » (Ferguson 2016). Ismaël Vaccaro, Krista Harper et Seth Murray résume ainsi l'interrogation principale :

How do individuals and communities respond to the massive ruptures, dispossession, and human suffering that happen when capital moves on to more profitable places? (Vaccaro, Harper et al. 2016: 12)

Pratiquer une anthropologie des territoires postindustriels nécessite de s'engager dans une socio-anthropologie des rapports aux temps. En effet, le présent du temps postindustriel renvoie soit à un passé vécu comme un héritage – positif ou négatif – soit à un futur incertain. Interrogeant la présence du passé dans le présent, ma thèse s'inscrit dans un ensemble de recherches sur la patrimonialisation ou la muséification d'anciens sites industriels (Bonnot 2014b, Carraro 2022, Debary 2002, Depeyre 2012, Moulinié 2020, Rautenberg 2020a, 2020b, Rojas 2012, Tornatore 2004, 2010) qui adoptent, à différents titres, des approches critiques des phénomènes de patrimonialisation appelées en anglais *critical heritage studies*.

Les approches contemporaines du patrimoine ont permis d'inscrire le « tournant patrimonial » en un phénomène historiquement situé, démarrant avec les trente glorieuses. La période qui suit la Seconde Guerre mondiale est marquée par une accélération des changements sociétaux amenant progrès techniques et médicaux, mutations dans les modes de rapport au travail et généralisation de l'accès aux biens de consommation (Rosa 2010). Consécutivement, la disparition de pratiques – tant dans le secteur agricole que dans le secteur artisanal et industriel – entraîne dès les années 1960 un mouvement de conservation et de sauvegarde des savoir-faire et des objets du quotidien qui conduit à la création de nombreux musées régionaux. Le temps est marqué par ce que certains appellent « une inflation patrimoniale sans mémoire » (Debary 2002), une « hystérie patrimoniale » (Jeudy 2001) ou encore l'explosion des « revendications mémorielles au profit de l'histoire » (Nora 1997).

Dans une perspective critique, les recherches en socio-anthropologie du patrimoine s'intéressent à la manière dont certains sites ou certaines pratiques sont érigées en objet de patrimoine. Se détournant de toute opération de labellisation, qui consisterait à séparer les éléments qui relèvent intrinsèquement du patrimoine de ceux qui n'en relèvent pas, ces travaux visent à adopter une « perspective distanciée » (Tornatore 2014) et « compréhensive » (Heinich 2009). Une approche qui vise à pointer les enjeux et tensions inhérentes aux processus de patrimonialisation et à mettre à jour les différents rapports au passé qui les sous-tendent. L'ouvrage *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère* de la sociologue Nathalie Heinich est un bon exemple des approches critiques de la patrimonialisation. Au terme d'une longue période d'immersion au sein de l'Inventaire du patrimoine du ministère de la Culture français, Nathalie Heinich décrit les logiques individuelles et collectives soutenant les processus de patrimonialisation. Sa recherche permet de « comprendre, en les explicitant, les fondements de l'expérience des acteurs, et les contraintes auxquelles ils sont soumis » (Heinich 2009: 34) et ainsi

tenter de mettre à jour les logiques soutenant les processus de patrimonialisation au sein de cette institution française.

S'intéressant à la fois à la patrimonialisation par « le bas » (de L'Estoile 2001, Isnart 2012, Moulinié 2011, 2020), et à l'impact de politiques patrimoniales supranationales dans des contextes locaux spécifiques (Berliner 2018, Hertz, Graezer et al. 2018), les recherches en socio-anthropologie du patrimoine ont montré par ailleurs comment la sauvegarde et la conservation de monuments ou de pratiques s'inscrivent dans des démarches politiques de construction des identités régionales ou nationales (Lavabre 2020, Létourneau, Jewsiewicki 2003). À ce titre, le travail monumental de l'historien Pierre Nora, initié dans les années 1980, fait figure de précurseur. Avec la publication des *Lieux de mémoire* (Nora 1997 (1984-1992)), l'historien a montré comment l'État-nation français s'était construit sur un ensemble d'objets matériels et immatériels symboliques qui alimentent la constitution du récit national.

Par ailleurs, les recherches en socio-anthropologie du patrimoine engagent à considérer les objets patrimoniaux comme des objets-frontières¹⁹ (Tornatore 2004: 80) dans lesquels se lisent les différentes conceptions des personnes concernées par la sauvegarde ou la destruction des anciens sites industriels (ouvrières et ouvriers, représentant-e-s du patronat, personnalités politiques, scientifiques). Concernant plus spécifiquement les sites industriels, ces travaux ont montré le rapport paradoxal face aux anciens sites de production. Par exemple, l'historienne Marion Fontaine a montré que la gestion des restes de l'industrie minière en France était « partagée entre deux tentations contradictoires ». Les politiques territoriales s'inscrivent soit dans une forme d'invisibilisation des « stigmates d'une vieille industrie », soit dans la tentation opposée d'une survalorisation et d'une « mise en scène des restes miniers, destinés alors à de nouveaux usages patrimoniaux » (Fontaine 2016: 75). Alors qu'ils représentaient des lieux de souffrance ou de grande pollution, ateliers d'usines, terrils ou crassiers se voient subitement transformés en lieux de souvenir et objets de rhétoriques nostalgiques. C'est ce que décrit également Michel Depeyre (Depeyre 2012) dans son étude autour des crassiers de St-Etienne dans laquelle il montre la manière dont ces « montagnes de résidus » sont devenues en l'espace de quelques années « dignes de conservation » (Depeyre 2012: 4). Ce même motif de la patrimonialisation des restes de l'industrie minière et de ses aspects négatifs dans le Nord de la France est repris de manière humoristique dans le film de Luc Moullet *La cabale des oursins* (Moullet 1991).

Des études de cas, notamment la transformation de la Communauté Urbaine du Creusot en écomusée par Octave Debary (Debary 2002) ou les rituels de fermetures

¹⁹ La notion d'objet-frontière est empruntée par Jean-Louis Tornatore à Susan Leigh Star et James Griesemer qui, à propos d'une enquête sur l'édification d'un musée zoologique à Berkeley, inventent ce concept (Star, Griesemer 1989). Depuis lors, l'objet-frontière est défini comme « une entité qui sert d'interface entre des mondes sociaux et des acteurs ayant des perspectives différentes » (Latzko-Toth, Millerand 2015).

des hauts-fourneaux lorrains par Jean-Louis Tornatore (Tornatore 2004, 2010) ont bien montré que la patrimonialisation ou la muséification d'anciens sites industriels constituent des processus d'« esthétisation-neutralisation²⁰ » de la souffrance passée. L'écomusée ou le site industriel patrimonialisé deviennent, à la suite de leur reconnaissance par les institutions, les lieux d'exposition d'une « mémoire pacifiée du monde industriel [et de] conservation d'un capital culturel neutralisé » (Tornatore 2004: 104).

Finalement, et de manière relativement récente, le champ des recherches sur le patrimoine s'est ouvert sur des questions liées à la temporalité de la mémoire et aux différents processus d'effacement, d'oubli et de dé-patrimonialisation. Ces recherches montrent que la valeur des objets patrimoniaux (Heinich 2009) n'est pas éternellement acquise et doit être réaffirmée collectivement au fil du temps. Cette idée est évoquée ici par Jean-Louis Tornatore :

L'histoire du patrimoine pourrait ainsi être résumée à un incessant travail de preuve, de justification. Elle est émaillée d'inscriptions et de désinscription, de restaurations et de dérestauration, et possède la propriété de « ramasser le temps », de le condenser ou de le plier, lorsque des acteurs de la patrimonialisation font littéralement ou concrètement intervenir (ils les invoquent et les convoquent) des acteurs du passé comme du futur. (Tornatore 2019: 7)

Suivant les approches que j'ai brièvement décrites ici, j'ai opté dans ma thèse pour une position médiane. La posture adoptée m'a permis de me distancier à la fois d'une opération de labellisation qui viserait à définir ce qui relève ou non du patrimoine industriel textile verviétois et d'une approche strictement critique qui condamnerait l'« explosion patrimoniale » et les rhétoriques nostalgiques. Je me suis ainsi attaché à prendre au sérieux le sentiment de perte (Berliner 2018) éprouvé par certain-e-s habitantes et habitants de la ville de Verviers face au vide qu'a pu représenter les fermetures des usines textiles. Cette approche compréhensive des phénomènes patrimoniaux m'a poussé à décrire comment certain-e-s Verviétoises et Verviétois rencontré-e-s sur mon terrain continuaient de se saisir d'anciennes machines textiles pour ordonner le passé et ceci près de soixante ans après les premières fermetures d'usines.

²⁰ L'idée que le musée est une institution qui neutralise les violences du passé vient des travaux de Dominique Poulot sur l'histoire de la constitution des musées en France au lendemain de la Révolution française (Poulot 1997).



Chapitre 3.

Lieux et protagonistes de la recherche

La grande majorité des scènes du film *La place des choses* a été tournée dans un ancien hangar à balles de laine désaffecté ayant appartenu à une entreprise appelée le Solvent belge qui lui a donné son nom²¹. Entre mai 2016 et septembre 2020, je me suis rendu dans la réserve de machines du Solvent belge pour y suivre les activités d'un groupe d'hommes retraités et bénévoles appelé les anciens du textile²². J'y ai observé la manière dont ces personnes prennent soin des anciennes machines textiles d'une collection appartenant à la ville de Verviers²³. Dans ce chapitre, je présente la réserve du Solvent et le groupe des anciens du textile tout en les insérant dans une histoire récente des processus de patrimonialisation du passé industriel à Verviers. Dans la première partie, je reviens sur l'histoire des bâtiments du Solvent depuis la création de l'usine en 1899, jusqu'à leur rachat conjoint par la ville de Verviers et l'agence wallonne du patrimoine pour en faire le lieu de stockage d'anciens objets industriels. Dans la seconde partie, je partirai de courts portraits des protagonistes principaux du film *La place des choses* pour présenter de manière plus large les activités du groupe des anciens du textile. Ces deux descriptions me permettront dans une troisième partie de revenir de manière réflexive sur les choix de réalisation qui m'ont conduit à me porter en priorité sur les personnes, les lieux et les objets qui avaient un rapport fort avec le passé industriel textile de la ville tout en laissant les autres de côté. Je terminerai ce chapitre en évoquant plus sommairement les autres lieux de recherche dans la ville de Verviers et les méthodes de recherches non filmiques que j'y ai employées, ainsi que par une note méthodologique sur l'anonymisation des données dans une recherche filmique.

La réserve de machines du Solvent

Début 2016, je me suis rendu à Verviers pour y mener un premier terrain exploratoire d'un mois. À l'époque, je n'étais pas encore inscrit en thèse et ce séjour devait me permettre de faire quelques repérages dans le but de rédiger une demande de

²¹ Je reviens dans les chapitres 7 et 8 sur les autres scènes du film *La place des choses* tournées dans les brocantes de la ville.

²² Les anciens du textile utilisent indistinctement trois noms pour se nommer: les bénévoles du Solvent belge, le groupe de bénévoles ou les anciens du textile. Ces noms sont repris dans les communications officielles et les articles de presse. Pour ma part je les utilise de manière interchangeable.

²³ Dans le chapitre 4 intitulé « Un cimetière de machines », je présente en détail l'histoire de cette collection de machines textiles depuis le projet de création à Verviers d'un Musée national de la laine dans les années 1960 jusqu'à l'ouverture du Centre Touristique de la Laine et de la Mode (CTLM) qui a finalement vu le jour en 1999.

financement du film que je souhaitais y réaliser. Durant cette période, je logeais chez ma grand-mère dans le quartier de Heusy situé sur les hauteurs de la ville. La journée, je descendais dans le centre-ville pour conduire des entretiens et observations, à la recherche de personnages et de situations potentiellement intéressantes. Je ne me souviens plus aujourd'hui des circonstances exactes par lesquelles je me suis rendu pour la première fois dans la réserve du Solvent. Était-ce l'archiviste du centre de documentation de la laine où je consultais avec un relatif ennui des livres d'histoire qui m'avait indiqué l'existence de ce lieu ? Ou alors M., une amie d'enfance de ma mère qui m'avait conseillé de contacter Jacques, un de ses anciens collègues de travail qui anime aujourd'hui le groupe des anciens du textile ? Toujours est-il que le vendredi 12 février 2016, je rentrai pour la première fois dans la réserve de machines du Solvent en compagnie de Jacques et d'un ami venu me rendre visite à Verviers ce jour-là. Je me souviens d'avoir été impressionné par l'aspect gigantesque du lieu. L'alignement des machines dont l'utilité et le fonctionnement m'étaient alors tout à fait inconnus m'avait d'emblée marqué. Sous la lumière rasante de cette journée d'hiver, les machines présentaient un aspect magique qui m'avait donné envie de revenir. Jacques nous fit alors ce que je le vis faire par la suite souvent lorsqu'il accueillait des personnes de passage, il nous présenta la réserve et son histoire.



III. 7 : La réserve de machines « côté cardes ». Image réalisée le 12 février 2016.

La réserve des machines du Solvent se trouve dans un ancien complexe industriel situé au n° 145 de la rue de Limbourg à la sortie Est de la ville. Les bâtiments qui abritent aujourd'hui les machines de la collection de la ville de Verviers ont appartenu au Solvent belge, une entreprise de dégraissage de la laine datant de la fin du XIX^{ème} siècle. L'histoire commence en 1899, lorsqu'un consortium d'industriels et de banquiers dirigé par Léon Sagehomme acquiert les brevets d'exploitation d'un système américain de désuintage de la laine (Joris, Pierre 2017: 87). Le procédé a ceci d'innovant qu'il ne fonctionne pas avec de l'eau et du savon, comme cela se faisait à l'époque à Verviers, mais à partir de produits dérivés du pétrole : dans des cuves remplies de laine en suint, du naphte est envoyé à haute pression. Cette

opération permet de récolter d'un côté de la laine propre et de l'autre la lanoline, un produit utilisé en pharmacie pour soigner les grands brûlés, pommade que l'entreprise commercialisera sous le nom de « solventine ».

À la fin des années 1970, le Solvent belge qui subit la crise du textile fusionne avec le Lavoir carbonisage de Dolhain, un autre lavoir de laine apparentant à la famille Duesberg. La fusion des deux entités donne Traitex, une entreprise toujours en activité et qui se targue d'être aujourd'hui encore l'un des derniers lavoirs industriels de laine en activité en Europe continentale. En 1997, Traitex abandonne le système de désuintage de la laine par solventage et délaisse ses bâtiments du Solvent pour s'installer à quelques mètres de là dans de nouveaux locaux.

C'est au tournant du siècle que le bâtiment du Solvent prend une vocation patrimoniale par l'action conjointe de plusieurs acteurs. Dans les années 2000, s'ouvre à Verviers le Centre Touristique de la Laine et de la Mode (CTLM), centre d'interprétation de l'histoire qui remplace le projet de Musée national de la laine porté par la commission textile depuis les années 1960²⁴. Une partie des machines de la collection constituée par la commission textile est exposée au CTLM alors que le reste demeure stocké ailleurs dans divers dépôts. Claude Desama, alors bourgmestre de la ville en exercice et historien de métier, propose de constituer à Verviers un comité scientifique qui aurait pour tâche non seulement d'accompagner les activités du CTLM, mais aussi de s'occuper de la gestion du reste de la collection de machines textiles. Le comité scientifique d'histoire de Verviers est mis sur pied. Il est composé d'historiennes et historiens, du personnel des musées, et de quelques notables et industriels. Parmi ces personnes, on retrouve Léon Sagehomme, arrière-petit-neveu du fondateur de l'usine du Solvent et membre du conseil d'administration de Traitex²⁵.

Passionné par le patrimoine industriel et très attaché à l'héritage de sa famille, Léon Sagehomme propose alors aux autorités communales de louer le bâtiment du Solvent pour y stocker les machines de la collection. L'opération remplit plusieurs objectifs. Elle permet de louer le hangar de balles de laines désaffecté et générer un revenu, d'offrir une solution pour stocker les machines textiles de la ville, mais aussi de préserver le complexe de machines à vapeur du procédé de solventage, unique en son genre en Europe et si cher à Léon Sagehomme.

²⁴ Voir chapitre 4 « Un cimetière de machines ».

²⁵ Toujours actif aujourd'hui, le comité scientifique a plusieurs activités. Outre la gestion de la collection de machines de la ville et de la réserve du Solvent, le comité publie régulièrement des ouvrages sur le patrimoine et l'histoire de la ville (Joris 2002, Joris, Magermans 2004, Koch, Joris 2020). Depuis 2020, le comité scientifique décerne également le Prix William Cockerill, une reconnaissance symbolique qui décore une personnalité verviétoise pour son engagement en faveur du patrimoine industriel. Parmi les lauréats qui ont reçu le prix depuis sa création, on peut citer Léon Sagehomme, le groupe des anciens du textile, le directeur général de Traitex, mais aussi des entrepreneurs et industriels. Le comité a été dirigé de 2002 à 2023 par Freddy Joris, historien de la région et auteur de nombreux ouvrages cités dans ce manuscrit.

Entre 2003 et 2004, les machines de la collection sont donc transportées en pièces détachées dans le bâtiment du Solvent où elles sont installées sur la galerie du premier étage. Le déménagement est conduit sous la houlette de Jacques, intendant des musées communaux. En 2005, lors d'une première journée portes ouvertes organisée par le comité scientifique, un appel est lancé pour trouver des bénévoles qui auraient les connaissances techniques pour remonter les machines. Le groupe des anciens du textile est ainsi fondé. À partir de cette date, emmenés par Jacques qui organise le programme, les membres se retrouvent dans la réserve du Solvent chaque vendredi de la belle saison pour y remonter les machines.

La réserve du Solvent va connaître un nouveau développement au milieu des années 2010 lorsque l'entreprise Traitex décide de mettre en vente le bâtiment qu'elle avait loué jusqu'ici à la ville pour y entreposer les machines. En conséquence, des négociations sont menées pour que le Collège communal rachète les bâtiments et permettant ainsi de sauver la collection et le travail effectué par les bénévoles depuis 2005. Freddy Joris, président du comité scientifique et directeur de l'institut du patrimoine wallon²⁶ convainc alors son ministre de tutelle de racheter une partie des bâtiments du Solvent en partenariat avec la ville. Ceci permet de réduire la facture en partageant les frais entre la ville et la Région wallonne. L'argument de vente avancé par Freddy Joris porte à la fois sur l'intérêt patrimonial des installations de solvantage et sur la place de stockage qu'offrirait le complexe du Solvent pour l'entreposage d'autres collections de machines gérées par la Région wallonne. Le ministre accepte et l'achat conjoint est conclu fin 2017. Les bâtiments sont partagés entre les deux nouveaux propriétaires : la galerie du premier étage où sont stockées les machines textiles est achetée par la ville, alors que la partie du rez-de-chaussée ainsi que la salle des machines à vapeur sont achetées par la Région wallonne.

La collection de machines textiles de la ville de Verviers n'occupe donc aujourd'hui qu'une partie restreinte de l'ancienne usine. En effet, depuis 2017 d'autres ensembles d'objets ont rejoint la réserve du Solvent, sous l'impulsion soit de la Région wallonne, soit du comité scientifique.

Le complexe de machines à vapeur pour le désuintage de la laine, déjà présent sur les lieux, est, de fait, directement intégré lors de l'achat du complexe. À partir de 2018, un petit groupe de bénévoles rattaché aux anciens du textile s'attèle au démontage, nettoyage puis remontage des roues et des moteurs à vapeur. Bénéficiant d'un soutien financier de la Région wallonne, ces personnes achèvent au début des années 2020 le raccordement des anciennes machines à de petits moteurs électriques dissimulés dans le sous-sol, créant ainsi l'illusion d'une remise en marche complète des machines.

Au rez-de-chaussée du bâtiment principal, sous la dalle de béton sur laquelle sont entreposées les machines textiles, l'agence wallonne du patrimoine installe en 2019

²⁶ L'institut du patrimoine wallon (anciennement IPW), devenu depuis 2018 l'agence wallonne du patrimoine (AWAP), est une entité dépendante de la Région wallonne en charge de la formation aux métiers du patrimoine et de la promotion du patrimoine de la Wallonie.

une collection de presses de l'ancienne imprimerie Casterman. Ces machines d'imprimerie du célèbre éditeur des albums Tintin sont les restes d'une importante collection dont les plus belles pièces sont exposées dans un espace muséal situé dans les anciens locaux de l'entreprise Casterman à Tournai (Sarre 2011). Devenu propriétaire des machines à la fin des années 2000, l'agence wallonne du patrimoine qui cherchait un lieu de stockage pour entreposer ces machines se saisit de l'opportunité de l'achat des bâtiments du Solvent pour y déposer la collection.

Finalement, dans la cour entre les deux bâtiments, deux rames de trams sont arrivées en 2019. Il s'agit de deux motrices ayant circulé à Verviers jusqu'en 1969. Avant leur déplacement dans la réserve du Solvent, les rames étaient entreposées dans un tunnel ferroviaire désaffecté servant de réserve au Musée des transports en commun de Wallonie à Liège. Le tunnel devant être libéré pour effectuer des aménagements urbains, les rames, menacées de destruction, sont transportées au Solvent. En effet un des membres du comité scientifique, passionné par l'histoire des chemins de fer, convainc ses collègues d'accueillir ces deux imposants objets dans la réserve du Solvent. Depuis leur arrivée, un second groupe de bénévoles prend en charge la restauration des deux trams.

Depuis 2017, on assiste dans la réserve à l'arrivée de nouvelles collections d'objets qui témoignent tous plus ou moins de l'histoire économique et technique de la Région wallonne. Le spectre s'agrandit autant d'un point de vue régional avec l'arrivée des objets en provenance de Liège ou Tournai que d'un point de vue thématique avec des objets renvoyant à l'histoire de la presse et de l'édition ou de la mobilité. Cette politique d'acquisition est menée conjointement par les différents acteurs que sont l'agence wallonne du patrimoine d'un côté et le comité scientifique de la ville de l'autre. Au gré des opportunités et selon l'affinité entretenue avec certains pans de l'histoire des techniques, ces deux groupes accueillent dans les locaux du Solvent de nouveaux objets ou des collections entières. La politique d'acquisition s'inscrit dans une logique de l'accueil. Les bâtiments du Solvent achetés par la ville et la Région wallonne offrent des espaces de stockage qui font défaut ailleurs. Les trois cas de la collection de machines textiles, de la collection de presses Casterman et des anciens trams sont régis par cette même logique. Avec la fermeture d'un précédent dépôt (dans le cas des trams) ou l'ouverture d'un lieu patrimonial plus petit que prévu (dans le cas des machines textiles ou des presses), les propriétaires des collections sont confrontés à un manque de place qui menace l'existence même de ces collections dans leur intégralité. L'existence d'un bâtiment comme le Solvent constitue donc une opportunité au niveau régional pour entreposer ces objets volumineux qui n'ont pas ou plus leur place ailleurs.

Par ailleurs, la multiplication des collections stockées dans la réserve du Solvent répond à la volonté politique affichée de faire de l'ancienne usine du Solvent « un pôle d'archéologie industrielle » d'importance régionale. Petit à petit, l'ancienne usine du Solvent qui a été depuis le début des années 2000 un espace dédié au stockage et à l'exposition des machines textiles de la ville devient un lieu réceptacle d'objets variés et disparates qui ne renvoient non plus à une histoire locale et

particulière mais qui témoigne de manière plus générale de l'histoire économique et technique de la Région wallonne dans son ensemble.

Une réserve visitable

Rattachée aux musées communaux de Verviers, la réserve du Solvent n'en est pourtant pas un à proprement parler. Néanmoins, le lieu peut être visité soit à l'occasion de journées portes ouvertes, soit sur demande individuelle en passant par Jacques qui, pour ce faire, met son propre numéro de téléphone à disposition. Entre 2005 et 2023, le comité scientifique a organisé dix journées portes ouvertes. Ces événements qui ont lieu l'espace d'un week-end rencontrent un certain succès dans la région. Les quelques éditions auxquelles j'ai assisté avant l'arrivée du COVID ont rassemblé dans une atmosphère festive et conviviale environ cinq cents personnes à chaque fois. Outre les visites guidées organisées par les membres des anciens du textile, ces journées sont, suivant les éditions, agrémentées d'un programme annexe de spectacles, conférences, projections et concerts. Ces activités sont fréquemment couvertes par la presse locale.

Depuis 2016, le groupe des bénévoles et la réserve ont fait l'objet de projets de publications variés. Au moment où je rencontrais le groupe de bénévoles pour la première fois, une exposition de photographies était en passe d'être montée à Bruxelles sous le titre *Les gardiens du temps et les bijoux industriels de Verviers*. Les deux photographes à l'origine du projet sont les membres fondateurs d'une association aujourd'hui disparue appelée *Meta-Morphosis*. Après un projet consacré aux charbonnages du Hasard à Cheratte qui leur avait valu une certaine notoriété, ce duo de photographes entreprend en 2015 un travail consacré aux machines textiles stockées dans l'ancienne usine du Solvent et aux personnes qui en prennent soin. Réalisées au trépied et mobilisant un important dispositif d'éclairages, les photographies traitent les machines textiles comme des « bijoux » présentés dans un écrin et mettant ainsi en valeur leur caractère esthétique. Les clichés des machines sont complétés par des photographies mises en scène des anciens du textile, affublés pour l'occasion d'accessoires – chapeau haut-de-forme, clé à molettes, chemise blanche, paire de bretelles – renvoyant à une esthétique *steam punk* inspirée du XIX^{ème} siècle. Le projet qui devait se poursuivre avec la publication d'un ouvrage, l'enregistrement des témoignages des anciens ouvriers et la réalisation d'une vaste exposition d'artistes sera finalement interrompu, faute de financement suffisant.



III. 8 : Le groupe de bénévoles mis en scène pour le projet « Les gardiens du temps » de Meta-Morphosis. On y retrouve les personnages du film *La place des choses* (de gauche à droite, Michel Sefer, Gérard Fettweis, Paul Wintgens, Jacques Thonnard, Joseph Couvet, Marc Pierre, Robert Olivry. Capture d'écran d'une vidéo de promotion publiée en 2018 sur Vimeo et disparue depuis.

En 2021, l'ensemble des bâtiments du Solvent a fait l'objet d'une numérisation par *Behind the museum*. Le projet vise à créer un parcours virtuel au sein de la réserve agrémenté de courtes capsules vidéo dans lesquelles Jacques Thonnard et ses collègues expliquent le fonctionnement des machines²⁷. Plus récemment, le comité scientifique a financé la réalisation de vidéos pour alimenter une chaîne YouTube avec l'idée d'y conserver et de transmettre à un large public les connaissances techniques des anciens du textile²⁸.

Finalement, en 2022, la collection de machines textiles et celle de machines à vapeur ont été reconnues par le label *Industriana* de la Fédération européenne des associations de patrimoine industriel et technique. Ce label vise à « positionner sur une plateforme européenne les musées du patrimoine industriel et technique européen »²⁹, les mettre en réseau et les promouvoir vers l'extérieur.

Les anciens du textile

En mai 2016, quelques mois après ma première visite, je rencontrai pour la première fois quelques membres du groupe de bénévoles du Solvent. L'occasion était une journée portes ouvertes organisée, comme me l'avait alors confié Jacques, pour attirer l'attention des membres du Collège communal sur l'importance de la collection de machines textiles quelques mois avant que la vente du bâtiment ne soit conclue. Je décidai de me rendre à la séance de travail précédant cette journée pour y rencontrer les bénévoles et y tourner quelques premières images. Ce jour-là, six personnes étaient présentes : Jacques Thonnard, Paul Wintgens, Marc Pierre,

²⁷ La visite virtuelle du Solvent est accessible sous le lien URL suivant : <https://behindthemuseum.be/project/musees-de-verviers/> (lien consulté le 10 novembre 2023).

²⁸ La chaîne YouTube des bénévoles du Solvent est accessible sous le lien URL suivant : <https://www.youtube.com/@LeSolventVerviers> (lien consulté le 10 novembre 2023).

²⁹ Voir la page web de présentation du site *Industriana* (<http://www.industriana.eu> dernier accès le 14 janvier 2024).

Gérard Fettweis, Robert Olivy et Léon Sagehomme, venu exceptionnellement ce jour-là donner un coup de main à la préparation des événements. Les hommes rencontrés lors de cette première séance de travail ont une importance dans les choix que j'ai opérés par la suite. La plupart d'entre eux sont en effet devenus les personnages principaux du film *La place des choses*.

En dépit de son nom, tous les membres du groupe des anciens du textile n'ont pas travaillé dans l'industrie textile. Le groupe de bénévoles dont la géométrie a varié au fil des ans et en fonction des allées et venues de chacun comprend aussi bien d'anciens travailleurs du textile (à différents échelons de la production) que des personnes qui en sont plus éloignées. C'est ce qu'attestent les brefs portraits suivants qui présentent les principaux protagonistes du film.

Paul est né en 1947 dans la commune de Stembert qui jouxte la ville de Verviers. À l'âge de 16 ans, après ses écoles, il est engagé comme monteur de cardes dans l'entreprise Houget Duesberg Bosson (HDB) qui fabrique et exporte des machines textiles. Lorsque Paul rentre dans les ateliers HDB en 1963, l'entreprise compte mille trois cents ouvrières et ouvriers. Elle n'en compte plus que deux cent trente-huit lorsqu'il est licencié en 1996. De 1996 à sa retraite, Paul retrouve du travail à Liège dans la construction de coffres d'isolement de composés nucléaires. Fervent militant au syndicat de la Fédération Générale des Travailleurs de Belgique (FGTB), Paul continue de s'impliquer après la retraite en participant aux rencontres du groupe des pensionné-e-s et prépensionné-e-s. Paul travaille à la réserve du Solvent depuis 2012.

Marc est né en 1949 à Ensival. À la fin de ses études secondaires, il s'inscrit à l'Institut technique supérieur pour y suivre une formation en ingénierie textile. De 1974 à 1977, il effectue un service civil au Maroc où il travaille comme chef de filature dans une usine financée par une banque belgo-luxembourgeoise. À la suite de la nationalisation de l'entreprise, Marc rentre en Belgique où il occupe plusieurs postes dans des filatures à Chainieux, Raeren, Mouscron, Ensival et Liège. Il termine sa carrière en 2008 pour GB Carrefour à Bruxelles. Depuis 2010, Marc travaille dans la réserve des machines du Solvent. En 2017, il intègre le comité scientifique d'histoire de Verviers où ses connaissances techniques sur les machines de la collection sont très appréciées. À ce titre, il signe la partie technique du catalogue des machines du Solvent co-édité avec l'historien Freddy Joris et cité à plusieurs reprises dans cette thèse (Joris, Pierre 2017).

Né en 1927 Gérard est le doyen des bénévoles, ce qui lui vaut de fréquents articles dans la presse écrite et de nombreuses apparitions dans les reportages télévisés consacrés au Solvent. Se destinant à une carrière religieuse, il entre d'abord au séminaire catholique avant d'être redirigé par son supérieur vers une formation plus manuelle. Bénéficiant des contacts que son père entretient avec certaines firmes textiles, il décroche un premier poste dans une usine de cardage et de filature. En parallèle de cet emploi, il entreprend une formation en cours du soir à l'école textile pour devenir contremaître. À partir de 1950, il travaille à la filature de l'Est avant de travailler

pendant dix ans chez JJ Petit à Raeren où il rencontre Marc. De 1979 à 1986, il est engagé à l'école textile comme préparateur des ateliers de cardage et de filature pour les étudiantes et les étudiants de l'école. En 1986, il perd son emploi et entame une période de chômage jusqu'à l'âge de la retraite en 1992. Outre sa présence hebdomadaire aux journées de travail dans la réserve du Solvent, Gérard est membre du cercle littéraire de Verviers dans lequel il se rend tout aussi régulièrement pour jouer au bridge.

Jacques est né en 1952 dans le quartier des minières situé en plein centre de Verviers. À la fin de l'école obligatoire, il entreprend une formation d'ébéniste et commence à travailler en 1974 pour les musées communaux de Verviers en tant qu'intendant. Il y travaillera jusqu'à sa retraite en 2017 participant activement au déménagement des machines achetées par la commission textile en charge du projet de Musée national de la laine³⁰. Les rencontres dans les usines, les recherches pour documenter le fonctionnement des machines et l'organisation de leur transport puis leur remontage ont permis à Jacques de se constituer au fil des années de solides connaissances des processus techniques de l'industrie textile. Depuis 2005, il coordonne toutes les journées de travail des bénévoles. Jacques est membre du comité scientifique d'histoire de la ville.

D'autres membres des anciens du textile apparaissent de manière plus discrète dans le film. C'est le cas de Robert, Vincent, Emmanuel, Joseph, Michel ou Polydor. Parmi ces hommes, certains ont eu affaire au monde du textile même s'ils n'ont jamais travaillé directement à la production. Vincent, le plus jeune des bénévoles est l'un des derniers étudiants à être sortis de l'école d'ingénierie textile à Verviers. Il n'a jamais travaillé dans l'industrie textile, mais il rejoint le groupe de bénévoles en 2018 après avoir retrouvé dans la réserve une machine ayant été fabriquée dans l'entreprise de son grand-père. Michel a fréquenté les usines textiles en tant qu'inspecteur du travail et n'a donc jamais travaillé à la production. Robert finalement a commencé sa carrière comme électricien dans un lavoir de laine avant de travailler pour un fournisseur télécom national. Lors de la livraison d'une ancienne machine textile ayant appartenu à son grand-père il découvre dans la réserve du Solvent la salle des machines à vapeur et se passionne pour leur remise en état. C'est lui qui de 2018 à 2020 a dirigé la restauration des machines à vapeur du Solvent.

Le centre touristique de la laine et de la mode

Absent du film *La place des choses*, le centre touristique de la laine et de la mode (CTLM) joue néanmoins un rôle important dans la patrimonialisation du passé industriel à Verviers. Ouvert en 1999 dans une ancienne usine textile du quartier populaire de Hodimont, le CTLM fait suite au projet de Musée national de la laine abandonné à la fin des années 1980³¹. Dans l'exposition permanente, un parcours

³⁰ Voir chapitre 4 « Un cimetière de machines ».

³¹ Voir encore une fois le chapitre 4 « Un cimetière de machines ».

immersif présente les différentes étapes du travail de la laine à travers une scénographie théâtrale. Le parcours sur l'histoire de la laine est complété par une exposition sur la mode qui propose une histoire du costume dans le temps racontée par le biais de planches de bande dessinée.

L'équipe du centre touristique est composée de trois médiatrices dirigée par Michèle Corin, directrice de l'institution depuis 2013. Le cahier des charges des médiatrices comprend la conduite de visites guidées au sein de l'exposition sur la laine et la mode, la réalisation d'ateliers de médiation sur la filature et le tissage pour des groupes et scolaires, ainsi que la conception d'expositions temporaires qui permettent d'attirer des visiteuses et visiteurs supplémentaires. Au moment de mes recherches de terrain en 2019, l'équipe comprenait en plus deux hôtes d'accueil, une personne en charge de l'intendance et une personne en charge du montage des expositions. En termes de gouvernance, le centre touristique a pendant longtemps été rattaché au département du tourisme de la ville et non de celui de la culture. Depuis la dernière législature, les échevinats de la culture et du tourisme ont été rassemblés et attribués à la même personne.

À plusieurs reprises durant ma recherche, je me suis rendu au CTLM pour y mener des observations et y conduire des entretiens avec la direction et certains membres de l'équipe. Durant l'été 2019, j'ai réalisé un stage d'observation d'un mois durant lequel j'ai assisté au montage d'une exposition temporaire et lors duquel j'ai tourné quelques images. Finalement, après visionnement, j'ai décidé de ne pas poursuivre les tournages dans ce lieu et de ne pas intégrer de situations au CTLM dans le film final. Contrairement à l'usine du Solvent où je me suis senti rapidement à l'aise pour filmer, le cadre du centre touristique s'est avéré plus compliqué à gérer. Le CTLM est un lieu où les personnes que je pouvais filmer s'y trouvaient dans leur environnement de travail. Filmer dans de telles conditions – ou en tout cas comme je le faisais à ce moment-là – a pu être perçu par moment comme une forme de surveillance ou de jugement par rapport à leurs pratiques. Ce constat m'a amené rapidement à abandonner l'idée de faire converger l'usine du Solvent et le centre touristique dans le film *La place des choses*.

La mise en perspective de ces deux structures aurait été pourtant très intéressante pour penser la mise en récit du passé industriel textile à Verviers. Ces deux lieux sont complémentaires sur de nombreux points. Le genre et le statut professionnel des personnes qui y travaillent (médiatrices en emploi au CTLM vs travailleurs retraités au Solvent), les éléments narratifs et les matières représentées dans les deux lieux (activités de filage et tissage en lien avec la laine dans le CTLM vs travail mécanique de réparation des machines au Solvent), mais aussi les formes de gouvernance des institutions (lieu rattaché au tourisme pour le CTLM vs au département de la culture pour la réserve) sont des aspects qui nécessiteraient un travail de recherche approfondi. Toutefois, l'orientation visuelle de la problématique de ma thèse, la volonté de tourner un film et la prise en compte de mon sentiment de confort et/ou d'inconfort à filmer m'ont amené à mettre ces enjeux analytiques de côté et à abandonner l'idée d'intégrer le CTLM dans le film *La place*

des choses. Le cadrage spécifique engendré par l'utilisation du film constitue ainsi une importante limite de ce travail qui m'a conduit à mettre certains éléments pertinents du terrain de côté.

Retour sur le choix des lieux et des protagonistes

Dans cette recherche, je me suis intéressé en priorité aux objets, lieux et personnes qui avaient un rapport le plus direct avec le passé industriel textile de la ville, laissant de manière plus ou moins consciente les autres lieux et protagonistes à l'écart. Ce processus de sélection s'est déroulé en plusieurs étapes. Lors des tournages tout d'abord, j'opérais des choix en répondant à mes envies de filmer, mais aussi en fonction des activités qui avaient lieu dans la réserve le jour où je m'y trouvais. Ce qui m'a intéressé dès le départ dans le trio de personnages de Paul, Marc et Gérard c'est la manière dont leur bagage socio-professionnel semblait imprégner leurs manières d'agir, d'interagir et de penser le passé de leur ville. Ces trois personnes ont travaillé dans l'industrie à des positions différentes tant dans les métiers exercés que dans leur position sociale dans la hiérarchie de la production. Paul a travaillé comme ouvrier monteur, Marc comme ingénieur à la direction de filatures et Gérard comme contremaître avant de bifurquer dans la formation. Il résulte de la singularité de chaque parcours professionnel des positions vis-à-vis du monde du travail différentes qui se traduisent dans les interactions, mais aussi dans leur manière de donner sens à leur activité de bénévolat au sein de la collection³².

En préparation du montage, lorsqu'il a fallu construire un corpus d'images à partir duquel monter *La place des choses*, l'option retenue fut de sélectionner les scènes que j'avais tournées au premier étage de la réserve dans la partie des cardes, laissant les scènes concernant la réaffectation des machines de solvantage et des métiers à tisser de côté³³. L'enjeu à ce moment de la réalisation du film fut de sélectionner une matière cohérente à partir de laquelle nous pourrions, Amélie Bussy la monteuse du film et moi-même, reconstruire dans *La place des choses* un lieu avec une certaine unité. Il s'agissait que les spectatrices et spectateurs puissent reconnaître le lieu principal de l'action et retrouver tout au long du récit un nombre restreint de personnages auxquels ils et elles puissent d'une manière ou d'une autre s'identifier. C'est ainsi que les autres parties de la réserve du Solvent et les autres collections de machines qui s'y trouvent furent mises de côté.

Le double processus de sélection lors du tournage et du montage induit évidemment un certain nombre de biais. En choisissant de tourner en priorité avec Paul, Marc, Gérard et Jacques, et en évacuant les autres au montage, le film peut donner à penser que tous les bénévoles du groupe ont travaillé dans l'industrie textile. Or, comme

³² Je reviens en détail sur ces points dans le chapitre 9 « Rendre vie aux objets ».

³³ Le premier étage de la réserve du Solvent est divisé en deux parties. La partie Ouest du bâtiment abrite les cardes et machines métalliques alors que la partie Est abrite les métiers à tisser en bois et les machines d'apprêt.

je l'ai écrit dans ce chapitre, les profils des bénévoles sont divers et les motivations qui les amènent à se rendre dans la réserve sont variables. Venir dans la réserve et se retrouver à bricoler entre hommes pour partager un moment ensemble chaque vendredi fait aussi partie des raisons mises en avant.

En me concentrant sur l'unique premier étage où sont disposées les machines de la collection de la ville de Verviers, je n'ai pas abordé dans le film les récentes apparitions d'objets comme les trams, les presses d'imprimerie ou la restauration des machines de solvantage. Je n'ai pas non plus évoqué les acteurs individuels et collectifs qui, sans travailler dans la réserve, continuent de jouer un rôle important dans son évolution. Ainsi, le film n'évoque pas le rôle de protagonistes comme Léon Sagehomme, le comité scientifique d'histoire de Verviers, les membres du Collège communal ou de l'agence wallonne du patrimoine. Ces omissions peuvent donner l'impression que les anciens du textile évoluent dans un huis-clos, à l'écart des pratiques patrimoniales contemporaines, ce qui n'est évidemment pas le cas.

Les raisons qui m'ont conduit à opérer ces choix sont de deux ordres. La question de l'accès à l'information a d'abord été un enjeu. En effet, ne vivant pas à Verviers et ne pouvant m'y rendre que pendant les pauses inter-semestres, il m'est souvent arrivé de vivre des événements à distance. Il m'était alors impossible ni de les documenter, ni d'enregistrer les réactions des protagonistes à chaud. Lorsque j'ai tenté après coup de recueillir des avis, le résultat fut à chaque fois plutôt décevant.

La seconde raison est liée aux potentialités narratives différentes du film et du texte. Si dans ma recherche, je me suis beaucoup intéressé à l'histoire des processus de patrimonialisation du passé industriel à Verviers, j'ai assez rapidement eu la conviction que le film n'était pas le médium le plus efficace pour transmettre ce genre de connaissances. Avec les options cinématographiques que j'ai prises tout au long des tournages³⁴, je me suis intéressé au film dans sa capacité à rendre compte des savoirs incorporés, des formes d'attachements sensoriels à la matière, aux interactions entre ethnologue et protagonistes et finalement à la potentialité du film à rendre compte de la recherche en train de se faire. Le texte m'est apparu beaucoup plus riche pour évoquer les processus patrimoniaux de façon descriptive et large dans des dimensions historiques et institutionnelles. J'ai donc assez rapidement fait le choix de me servir du film pour rendre compte des formes pratiques et sensorielles du travail patrimonial et de me servir du texte pour exposer de manière plus exhaustive certains éléments de contexte.

Autres lieux de recherche

Outre l'ethnographie filmique dont il sera majoritairement question dans la suite du texte, j'ai utilisé pour ce travail les méthodes classiques de l'ethnographie,

³⁴ J'y reviens largement dans le chapitre 7 « Ethnographier deux collections avec une caméra, un enregistreur et deux micros ».

multipliant entre 2015 et 2021 un certain nombre d'exercices d'entretiens et d'observations.

Ce travail m'a ainsi amené à effectuer une vingtaine d'entretiens semi-directifs que l'on peut classer *a posteriori* en différents groupes. Je me suis entretenu avec des ouvrières et ouvriers de l'industrie textile, des personnes retraitées, avec des membres du patronat et des membres des deux principaux syndicats (la Fédération Générale des Travailleurs de Belgique (FGTB) et la Confédération des Syndicats Chrétiens (CSC)). J'ai rencontré le personnel des musées de la ville ainsi que des historiennes et historiens de la région. J'ai finalement mené plusieurs entretiens biographiques avec les bénévoles du Solvent. Ces entretiens, la plupart du temps non filmés, ont été soit enregistrés et retranscrits, soit compilés sous forme de notes dactylographiées.

Par ailleurs, je me suis inséré dans différents collectifs pour mener des observations dont la durée et le caractère participatif variaient selon les contextes. J'ai effectué des visites au sein des quelques usines textiles encore en activité ainsi qu'au sein du groupe des pensionné-e-s et prépensionné-e-s du syndicat de la FGTB. Dans le domaine muséal, j'ai réalisé de nombreuses visites de musées de la ville et de la région.

J'ai finalement mené des recherches archivistiques au centre de documentation sur la laine, aux archives de l'administration communale de Verviers, à l'Institut d'histoire ouvrière économique et sociale de Seraing, au fonds du musée de la vie wallonne à Liège ainsi qu'au musée de l'Industrie de Gand.

Anonymisation des données

Pour terminer ce chapitre, j'évoquerai encore ici quelques remarques sur les questions d'anonymisation des données liées à ma pratique d'ethnologue-cinéaste. Il est d'usage en sciences sociales de garantir l'anonymat aux personnes participant à l'enquête de terrain (Berthod, Forney et al. 2011, Perrin, Berthod et al. 2018). Dans le cadre de ma recherche, l'incarnation des corps et des voix des protagonistes par le médium de la vidéo a de fait empêché toute velléité d'anonymisation. Lors du dépôt de mon sujet de thèse à la Faculté des lettres et sciences humaines en février 2019, j'ai été invité à déposer en annexe du projet un document qui présentait l'état des connaissances sur le droit à l'image ainsi qu'un protocole détaillant les démarches d'obtention du consentement des protagonistes.

Les aspects éthiques liés à l'utilisation des outils de captation audiovisuelle en sciences sociales ont été débattus depuis les années 2000 (Clark 2012, Lawrence 2020, Pink 2013, Spitz, Kupferstein et al. 2019, Wiles, Clark et al. 2011). Les auteur-e-s de ces textes insistent sur les spécificités des médias audiovisuels par rapport aux « word- and number- based research » (Clark 2012: 17). La représentation des corps que permet l'image a pour conséquence d'empêcher l'anonymat et pose ainsi toute une série de questions liées tant à la production d'images qu'à leur

dissémination. Dans l'article « Visual Research Ethics at the Crossroads » Rose Wiles, Andrew Clark et Jon Prosser envisagent les aspects éthiques de la recherche filmique à l'intersection de trois niveaux (Wiles, Clark et al. 2011) : le cadre légal du pays dans lequel la recherche est menée, les régulations propres à la discipline édictées par les commissions d'éthique et finalement le cadre moral individuel de la chercheuse ou du chercheur.

Du point de vue légal, toutes les images que j'ai tournées dans ce projet se situent en Belgique dans l'espace public. Il s'agit soit de scènes de rue (brocantes, paysages urbains), soit de scènes tournées à l'intérieur de la réserve de machines du Solvent. Dans la législation belge et de manière générale en Europe, toute personne qui se trouve dans l'espace public donne son consentement à être photographiée ou filmée de manière implicite, pour autant que cette personne ne puisse être considérée comme le sujet principal de l'image³⁵. Suivant cette règle générale, je me suis autorisé sur mon terrain à filmer certaines scènes de rue et à les employer dans le film *La place des choses* sans pour autant avoir obtenu de consentement informé au préalable. Les rares scènes concernées par cette pratique sont les séquences de la « navette technique » (TC 00 :10 :44 à 00 :12 :44), de la « navette nostalgie » (TC 00:39 :23 à 00 :41 :34), de la « navette superstar » (TC 00 :51 :58 à 00 :52 :26) et de la séquence de la « navette aveugle » (TC 01 :07 :45 à 01 :09 :29). Les personnes à l'origine des témoignages en *off* de ces séquences ont par contre été toutes informées de mon projet de recherche ainsi que de la réalisation et la diffusion ultérieure du film. Ces personnes ont été invitées à la projection test du film en septembre 2021³⁶.

La question s'est posée évidemment différemment pour les scènes tournées au sein de la réserve de machines du Solvent dans laquelle j'ai mené de nombreux tournages entre 2016 et 2020. Pour les personnes filmées, clairement identifiables, il s'agissait d'obtenir un consentement éclairé construit sur le long terme. Dans mon travail, j'ai privilégié un consentement oral ne jugeant pas opportun de faire signer des autorisations écrites. Cette forme d'éthique que l'on pourrait qualifier de « processuelle » plutôt que « procédurale » (Perrin, Berthod et al. 2018: 146) a passé par un certain nombre d'étapes développées tout au long du projet : une explicitation claire des buts de la recherche et des enjeux de publication, l'organisation de restitutions de séquences prémontées auprès des protagonistes à certains moments de la recherche et une restitution finale avant son passage en postproduction et en projection. Au cours de chacune de ces étapes, les protagonistes ont eu la possibilité de valider ou de se retirer du projet.

³⁵ Voir éléments sur le droit à l'image publié sur la page web de l'autorité de protection des données belge (<https://www.autoriteprotectiondonnees.be/professionnel/themes/le-droit-a-l-image>, consulté le 31 octobre 2023).

³⁶ Voir le chapitre « Épilogue. Made to be seen ».



Chapitre 4. Un cimetière de machines

Un « cimetière de machines » en guise de lieu de mémoire

Résumé : À partir d'un travail de terrain situé dans l'ancienne ville lainière de Verviers en Belgique, cet article s'intéresse aux enjeux liés à la requalification d'anciennes machines au sein d'une collection publique. En reprenant une définition avancée par Pierre Nora dans l'article « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux » (1997), je propose de considérer cette collection *en tant que* lieu de mémoire et d'observer ce que ce concept permet de révéler du processus de mise en mémoire du passé industriel de cette ancienne ville textile.

Summary: Based on fieldwork conducted in Verviers — once home to Belgium's wool and textile industry — this article focuses on the new status acquired by former industrial machines now that they are exhibited in the city's public collection. Taking up French historian Pierre Nora's famous definition from his 1997 article, "*Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*", I put forward the idea that the collection itself can be construed as a *lieu de mémoire* and attempt to show what this concept can teach us about the ways in which the town's industrial past has been transmuted into memory.

En septembre 2016, lors d'un séjour sur mon terrain de recherche dans la ville de Verviers en Belgique, j'assistai et filmai la scène suivante³⁷ : muni d'un chariot hydraulique, d'une longue perche de bois et d'une corde, un groupe de six hommes à l'âge de la retraite s'affaire à dégager un objet de fonte et d'acier afin de l'extraire des fourrés où il était jusqu'ici demeuré bloqué. Une fois chargé sur le chariot, l'objet est tracté à l'aide d'une voiture 4 x 4 jusqu'à un treuil par lequel il est hissé au premier étage d'un bâtiment rejoignant ainsi d'autres objets stockés là. L'objet dont il est question est une pompe autrefois utilisée dans un dispositif de dégraissage de la laine, étape qui précède les transformations ultérieures que sont le lavage, le cardage, la filature et le tissage. Ce déplacement de la petite pompe des fourrés au hangar représente, au moment où je l'ai filmé, la dernière acquisition

Remerciements : Je remercie Ellen Hertz et Grégoire Mayor ainsi que Alexandre Lecoultré et Marion Fert pour leurs relectures attentives et leurs précieux conseils sur ce texte.

³⁷ Le présent article est ponctué de deux extraits vidéo. La vignette ethnographique décrite ici se reporte au premier extrait consultable à l'adresse URL suivante : <https://vimeo.com/363489802>

d'une pièce au sein d'une collection dont la constitution remonte à près de soixante ans.

Initiée en 1965 par les autorités de la ville de Verviers, la collection d'anciennes machines textiles était alors destinée à alimenter le fonds d'un Musée national de la laine qui aurait dû ouvrir ses portes sur le territoire de la commune. Ce musée n'a jamais vu le jour et aujourd'hui la collection est dispersée dans plusieurs lieux. Une partie des objets a intégré depuis 1999 le parcours spectacle du centre touristique de la laine et de la mode, projet touristique de valorisation du passé industriel qui a remplacé le Musée national de la laine. Quant à la plus grande partie de la collection, elle est aujourd'hui entreposée dans un ancien hangar de balles de laine désaffecté appelé la « réserve visitable du Solvent ». C'est dans ces locaux qu'un groupe de retraités bénévoles appelé les anciens du textile vient travailler à cadence régulière lors de la saison estivale³⁸.

Dans cet article, je propose d'appréhender la collection de machines textiles exposée dans les deux sites que sont le centre touristique et la réserve du Solvent comme un seul et même « lieu de mémoire³⁹ ». L'entreprise éditoriale de Pierre Nora émerge dans un moment de l'histoire caractérisé par la prolifération de marqueurs mémoriels, des lieux géographiquement spatialisés ou non qui sont utilisés par les individus et les communautés pour revendiquer une appartenance collective. Ces marqueurs prennent parfois la forme de lieux géographiques très concrets comme les monuments aux morts, les mairies ou le Panthéon de Paris. Mais ils s'inscrivent aussi parfois dans des formes délocalisées et immatérielles comme les commémorations du 14 juillet, *La Marseillaise* ou *Le Tour de la France* par deux enfants d'Augustine Fouillée (1877). Mon propos ici n'est pas de labelliser la collection d'anciennes machines textiles de la ville de Verviers comme un lieu de mémoire, ce qui constituerait davantage une opération politique de patrimonialisation qu'une démarche scientifique. J'utiliserai plutôt le concept scientifique afin de penser ce que la collection prise *en tant que* lieu de mémoire permet de comprendre de la production de récits mémoriels de cette ancienne ville textile. Pour ce faire, je m'appuierai sur un passage de l'article « Entre Mémoire et Histoire : la problématique des lieux » qui introduit le volume *La République*, le premier tome des *Lieux de mémoire*. Dans ce passage, Pierre Nora propose la formule suivante : « Les lieux de mémoire, ce sont d'abord des restes. [...] ce sont les buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité⁴⁰. »

Cette citation, prise comme une définition de ce que sont, ou pourraient être les lieux de mémoire, me servira de fil rouge pour le présent article. Dans la première

³⁸ À ces deux lieux s'ajoute un troisième, le parcours de promenade intitulé « Je file en ville » pour lequel une dizaine de machines ont été exposées sur les trottoirs et les giratoires de la ville. Cette partie de la collection n'est pas traitée dans le présent texte.

³⁹ NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, 1^{re} édition en 7 volumes publiés de 1984 à 1992, Paris : Gallimard, pour la deuxième édition, Paris : Gallimard (Quarto), 3 tomes, 1997.

⁴⁰ NORA Pierre « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux » in : NORA 1997, vol. 1, p. 28.

partie, je m'attacherai à retracer l'histoire de la collection depuis les premières acquisitions d'objets au milieu des années 1960 jusqu'aux ouvertures successives du centre touristique de la laine et de la mode et de la réserve du Solvent dans les années 2000. Revenant sur la notion de « restes », j'argumenterai que ces machines font figure de restes à double titre, témoignant à la fois de la disparition de l'industrie textile et de l'échec d'un projet muséal de grande envergure. En me penchant plus en détail sur la partie de la collection stockée dans la réserve visitable du Solvent, je proposerai l'idée que ces machines constituent à la fois les objets d'un décor dans lequel les anciens du textile viennent rejouer les gestes appris durant leur carrière, mais sont aussi perçues par eux comme des « témoins » qu'il s'agit de faire revivre. Leur activité peut être appréhendée comme une tentative de faire de ces anciennes machines des « buttes témoins d'un autre âge » qui leur permettent de raconter leur propre expérience du passé industriel tout en posant un regard critique sur le présent. Finalement, je reviendrai sur la collection prise dans son ensemble en tant qu'« illusion d'éternité ». Je montrerai dans cette dernière partie que bien qu'elle soit exposée dans deux sites qui sont à maints égards antinomiques, la collection s'inscrit pourtant dans un seul et même mouvement : une tentative d'inscrire le passé industriel de la ville dans un lieu pour l'éternité et la fragilité de cette opération face au travail du temps.

La collection en tant que « restes⁴¹ »

Dès le milieu des années 1950, la ville de Verviers, qui avait connu un développement économique et démographique depuis le début du XIX^e siècle suite à l'installation massive d'usines textiles, subit un important ralentissement économique. Entre 1949 et 1959, 147 usines ferment à Verviers. De 1960 à 1979, le nombre d'ouvriers actifs passe de 14'000 à 2'800⁴². La ville vit alors un moment particulier de son histoire caractérisé par le passage lent mais significatif de « ville industrielle » à « ville postindustrielle ». Dans ce moment de rupture, en 1965, le Collège communal de la ville constitue une commission d'études dont les membres sont chargés d'acquérir des objets destinés à alimenter les collections d'un futur Musée national de la laine⁴³. L'idée est de créer un lieu où seraient conservées et

⁴¹ Cette partie sur l'histoire de la collection est basée sur une série d'entretiens menés avec des acteurs clés des musées communaux et du centre touristique de la laine et de la mode. Je m'appuie également sur le catalogue de la collection publié en 2017 : JORIS Freddy, PIERRE Marc (éds.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*, Namur : Institut du patrimoine wallon, 2017. Finalement, un fonds d'articles de la presse locale consacrés à la collection de machines textiles mis à disposition par le département des archives de la ville, m'a permis de compléter mes données. Je tiens ici à remercier Jean-François Potelle et l'équipe des archives pour la mise à disposition de ce fonds.

⁴² JORIS Freddy, POTTÉ Jean-François, « Verviers, un passé trop oublié », in : JORIS/PIERRE 2017, p. 32.

⁴³ En 1920, l'historien Jules Feller avait lancé un premier appel pour la création d'un musée du textile à Verviers, appel qui n'avait pas été suivi. Voir à ce sujet DEBLANC-MAGNÉE Marie-Paule, « De l'appel de Feller à la Réserve du Solvent, les avatars d'un projet muséal », in : JORIS/PIERRE 2017, p. 129.

exposées les « preuves tangibles⁴⁴ » de ce qui a fait les richesses de la ville. Les autorités voient grand. Un journaliste écrit : « Ce musée de grand format devrait servir de modèle pour inscrire à jamais dans la mémoire collective le prestigieux passé de Verviers⁴⁵. » En plus de créer un musée où les Verviétois puissent se saisir de leur histoire, il s'agit de faire du passé industriel de la ville un événement de portée nationale et de créer un Musée national de la laine avant que les autres villes textiles flamandes⁴⁶ ne parviennent à le faire.

La commission textile mise en place par le Collège communal compte alors une dizaine de membres, tous des hommes. Outre Vladimir Bronowski, directeur des musées communaux qui prend ce projet très à cœur, on y retrouve quelques représentants du monde des affaires (patronat et syndicat), du monde politique local ainsi que des professeurs des écoles textiles de la ville. Les modalités d'acquisition des objets – qui comme on l'a vu en préambule se poursuivent encore aujourd'hui – sont diverses. Les machines les plus volumineuses sont retirées directement par une équipe des musées communaux dans les usines et les écoles textiles où elles avaient servi jusque-là. L'ancien intendant des musées communaux, aujourd'hui chef du groupe des anciens du textile, raconte :

Toutes les machines que tu peux voir dans les collections, il n'y en a pas une que je n'ai pas déménagée. C'est moi qui ai été dans toutes les usines. [...] Lorsqu'un patron nous disait, "ben voilà, j'ai une telle machine", la commission textile disait : "Oui c'est intéressant" et ils allaient voir. Moi, je les accompagnais et lorsque je parlais de là, je devais savoir plus ou moins comment j'allais la transporter⁴⁷.

Parallèlement à ces acquisitions d'objets volumineux, la commission cherche à acquérir auprès de la population d'autres objets plus petits ainsi que de la documentation. De nombreux appels sont publiés dans la presse locale pour inviter les Verviétois à « se dessaisir des pièces susceptibles de figurer dans les collections du Musée national de la laine⁴⁸ ». À cadence régulière, des listes de dons sont publiées dans les journaux sur lesquelles sont énumérés les objets et les noms des donateurs : une balance à peser les fils de laine, une table de nopeuse, un compte-fils, des photographies. En demandant des objets à la population contre la promesse d'un musée, la commission textile instaure un système d'échange basé sur le don et le contre-don. Les habitants sont encouragés à céder leurs objets personnels à la commission textile en échange de la promesse qu'ils soient conservés dans un musée où leur histoire (celle des objets et des habitants) sera racontée. Les Verviétois répondent à l'appel et cèdent à la commission leurs objets personnels jusqu'ici conservés à leur domicile. La dette instaurée ne sera toutefois que partiellement honorée. Si les objets entrés dans la collection ont en effet été conservés jusqu'à

⁴⁴ (J.B. 18 avril 1987)

⁴⁵ (Hurard 05 janvier 1989)

⁴⁶ La ville de Gand ouvre en 1976 le Musée d'archéologie industrielle et du textile (anciennement MIAT, devenu depuis le Musée de l'industrie) et, en 1982, la ville de Courtrai le Musée du lin.

⁴⁷ Extrait d'entretien réalisé en septembre 2017.

⁴⁸ Extrait de la trente-cinquième liste de dons publiée par N.D., (N.d. 03/04 janvier 1987)

aujourd'hui par les autorités, le Musée national de la laine qui était promis tacitement en échange n'a quant à lui jamais ouvert ses portes.



III. 10 : Gravure de l'usine Dethier-Bettonville parue dans *La Belgique industrielle*. Coll. des musées de Verviers.

En 1976, la ville de Verviers achète l'usine Dethier-Bettonville, un bâtiment situé dans le quartier populaire de Hodimont en vue d'y installer le futur musée. L'ensemble architectural qui date du début du XIX^e siècle a la particularité de regrouper en un seul et même lieu l'hôtel particulier des patrons et les ateliers de manufacture où travaillaient autrefois les ouvriers⁴⁹. Entre 1982 et 1984, après une première menace d'abandon du projet, le bâtiment est finalement classé par la Région wallonne et il est désigné par les autorités communales comme devant abriter le futur Musée national de la laine. Le bâtiment est alors restauré grâce aux soutiens financiers conjoints de la Région wallonne, de la Communauté française⁵⁰, de la Province de Liège et de la ville de Verviers. Une fois le bâtiment rénové, des problèmes subsistent pourtant quant au financement du contenu, à savoir du musée à proprement parler. En effet, la Communauté française, qui aurait la compétence du financement d'une institution muséale, manque de ressources pour soutenir le projet. Depuis les réformes de la constitution des années 1970 et 1980, les matières gérées par les nouvelles entités fédérales que sont les Communautés et les Régions sont

⁴⁹ Cet imposant bâtiment est l'une des usines à avoir été représentée en gravure dans l'ouvrage *La Belgique industrielle*, publié en 1852 par l'éditeur bruxellois Jules Géruzet, un ouvrage qui avait vocation de présenter par des vues idylliques les progrès techniques et industriels de l'état belge. Voir VAN DER HERTEN Bart, ORIS Michel, ROEGIERS Jan (éds.), *La Belgique industrielle en 1850 : deux cents images d'un monde nouveau*. Anvers/Bruxelles : MIM et Crédit Communal, 1995.

⁵⁰ Depuis la première réforme de l'État en 1970 qui vise à décentraliser le pouvoir en Belgique, les compétences administratives et politiques sont partagées entre de nouvelles entités fédérales : les Communautés et les Régions. Les Communautés (flamande, française et germanophone) sont créées suivant le découpage linguistique du pays. Depuis 2011, la « Communauté française de Belgique » a été rebaptisée « Fédération Wallonie-Bruxelles ». Pour un bref historique, voir <http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/index.php?id=109> consulté en ligne le 3 décembre 2020.

strictement réglées. Les domaines qui relèvent du « culturel » sont attribués aux Communautés, tandis que ceux qui relèvent du développement économique et de l'aménagement du territoire sont attribués aux Régions (Régions flamande, wallonne et Région de Bruxelles-Capitale). Selon cette logique de partage des tâches, le financement d'une institution culturelle, comme le Musée national de la laine aurait dû relever de la compétence de la Communauté française de Belgique, mais celle-ci manque de fonds et refuse de financer le projet. Par opportunité, le Collège communal de la ville de Verviers se tourne alors vers la Région wallonne et le Fonds européen de développement d'économies régionales (FEDER). Ces deux nouveaux bailleurs de fonds qui n'ont pas la compétence de financer du « culturel », mais dont le ressort est de contribuer au développement économique d'une région, transforment le projet muséal en un centre d'interprétation touristique. C'est ainsi que le Musée national de la laine, souhaité depuis le milieu des années 1960, devient sous l'impulsion de la Région wallonne et de l'Union européenne, le centre touristique de la Laine et de la Mode.

La scénographie est prise en main par une équipe externe qui remplace la commission textile dans le travail de conception et propose d'ajouter au propos sur l'histoire de la ville un parcours sur la mode. L'ancien intendant des musées communaux commente :

Quand on a présenté les projets au fonds européen, avec du matériel textile sur les deux étages, là ils ont dit "non ça ne va pas ! Il faut intégrer dans votre projet quelque chose d'autre". Alors quelqu'un a eu l'idée de mettre la mode. C'est très beau ! Ben oui mais la mode c'est passer. Puis quelqu'un a eu l'idée de mettre la BD et la mode. C'est pour ça que dans le parcours on retrouve des planches de BD avec des gens en collerettes et en costume d'époque et qu'on remonte l'histoire de la mode de la préhistoire jusque dans les années 70. Donc voilà. Ça a fini par passer ce projet-là. Et à se réaliser. Mais il nous restait un paquet de grosses machines⁵¹.

Sur les 700 objets amassés pendant plus de trente ans par la commission textile, quelques 80 pièces entrent dans l'ancienne usine Dethier-Bettonville rénovée. Ces objets sont intégrés dans le décor d'un parcours-spectacle qui porte la double vocation de rappeler les instants glorieux de la ville et « de la transformer en un nouveau centre d'attraction touristique⁵² ». Le parcours évoque dans une suite de tableaux les différentes étapes du travail de la laine depuis la tonte des moutons dans les plaines australiennes jusqu'à la vente de costumes dans la boutique du tailleur en passant par le bureau du lainier, les ateliers d'usines ou le café des ouvriers. Les personnes qui viennent visiter le centre touristique ont la possibilité d'accompagner leur visite par la voix de Fil de Laine, le personnage fictif d'un audioguide qui détaille les différentes étapes de la transformation de la laine, depuis les fibres jusqu'aux draps. Dès l'ouverture, l'équipe du centre touristique complète l'offre par des expositions temporaires qui ont vocation d'attirer des publics scolaires et familiaux afin de financer l'institution. L'inauguration du centre est ainsi agrémentée de l'exposition « Toutankhamon » en 1999, puis suivront « Barbie » en 2000,

⁵¹ Extrait d'entretien réalisé en septembre 2017.

⁵² (n.d. 1999)

« Chocolats » en 2003 ou encore « les Schtroumpfs » en 2009. Aujourd’hui les animatrices du centre touristique continuent de travailler sur une même logique qui consiste à assurer le financement de l’institution et du parcours de la laine et de la mode en organisant des activités parallèles comme des visites interactives et des expositions temporaires.

En 2003, le reste des machines textiles, celles qui n’étaient pas entrées dans le centre touristique, est transféré dans un hangar de balles de laine désaffecté de l’ancien lavoir du Solvent belge, un grand complexe industriel situé à l’Est de la ville. Ce bâtiment appelé la « réserve visitable du Solvent » est d’abord loué par la ville puis acheté en 2017 conjointement par la ville et l’Institut du Patrimoine Wallon⁵³ à la société du Solvent belge. Stockées dans ce bâtiment, les machines sont entretenues par les anciens du textile qui s’y rendent tous les quinze jours à la belle saison pour y travailler.

Envisager la collection d’anciennes machines textiles de la ville de Verviers en tant que restes permet à la suite d’Octave Debary de la considérer comme une « objection au sens premier des choses (une perte) et une résistance à [sa] disparition (une conservation)⁵⁴ ». Les machines de la collection, prises en tant que restes, sont des objets qui disent à la fois la perte et qui, par leur présence, témoignent de leur résistance à la disparition. Ces anciennes machines font figure de restes à double titre. Elles sont d’abord les restes de la période industrielle lors de laquelle elles avaient contribué au développement économique, démographique et identitaire de la ville. En effet, sans machine pas d’industrie et sans industrie pas de ville industrielle. Par ailleurs, elles sont aussi les restes du projet muséal qui ne s’est jamais concrétisé. Un musée qui, en devenant centre touristique, a vraisemblablement manqué son but initial et n’a pas réussi à mobiliser des ouvriers, patrons et ingénieurs qui ne se sont pas sentis représentés par l’institution⁵⁵. Je cite à ce titre une des animatrices touristiques qui travaille depuis l’ouverture du centre touristique et constate cet échec:

Dans le monde ouvrier par exemple, ils auraient trouvé que ça ne reflétait pas du tout le travail réel, que c’était une belle petite mise en scène qui n’avait rien à voir avec le travail dans les entreprises⁵⁶.

En recentrant le propos sur le parcours de la laine plutôt que sur le passé industriel de la ville, le centre touristique a évité tout travail de mémoire sur le passé. Le propos du parcours-spectacle, qui n’a pas changé depuis l’ouverture en 1999, ne porte pas ou peu l’histoire sociale de la ville : ni l’histoire des familles patronales,

⁵³ Suite à sa fusion en 2018 avec le département du Patrimoine du Service Public de Wallonie, l’institution est aujourd’hui connue sous le nom d’Agence wallonne du Patrimoine (AWAP).

⁵⁴ DEBARY Octave, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes*, Paris : Créaphis, 2019, p. 24.

⁵⁵ Dans un article de 2004 consacré aux centres d’interprétation, la muséologue Noémie Drouguet note le « déficit d’attractivité » du centre touristique de la laine et de la mode et critique son dispositif scénographique dont l’« intention est de séduire le visiteur et de déclencher une sorte de passion pour la ville de Verviers et sa région » sans toutefois y parvenir. DROUGUET Noémie, « Verviers, au fil de l’eau et de la laine : histoire, tourisme et politique », in : *La Lettre de l’OCIM*, n° 119, 2008, pp. 18-21, ici p. 21.

⁵⁶ Extrait d’entretien réalisé en septembre 2019.

ni l'histoire des milliers d'ouvriers, ni les fermetures progressives des usines, les licenciements et la récession économique à laquelle la ville a dû faire face.

Pourtant, malgré la disparition des usines et l'échec du projet muséal, les machines de la collection demeurent. Elles sont là et témoignent autant de la perte que de leur résistance à leur propre disparition. Leur présence engage à observer ce qui se passe aujourd'hui autour de ces machines et invite à comprendre comment les acteurs sociaux qui interagissent avec elles s'en saisissent pour produire des récits sur la ville postindustrielle.

La collection en tant que « butte témoin d'un autre âge »

Pendant longtemps, j'ai observé et filmé les activités des anciens du textile sans leur demander ce qu'ils faisaient là. Ils arrivaient le matin, les uns après les autres dans leur voiture, se retiraient discrètement enfiler leur habit de travail puis partaient s'occuper seuls ou en petits groupes des machines de la collection. Je les observais réparer, remonter ou réarranger ces objets. Ils semblaient aimer se retrouver là et bricoler ensemble. Vue de l'extérieur, cette activité paraît être un hobby comme un autre : une manière d'occuper le temps libre de la retraite, comme d'autres fréquenteraient le club de pétanque ou iraient jouer au bridge (ce que certains d'entre eux font par ailleurs). Mais à y regarder de plus près, il semble pourtant que venir au Solvent participe d'autre chose : une manière de faire revivre le temps passé. Dans le décor de l'ancienne usine, les anciens du textile viennent répéter les manières de faire apprises et pratiquées tout au long de leur vie professionnelle. Il s'agit de refaire avec exactitude les gestes du travail de maintenance, de montrer son habileté avec telle ou telle machine que l'on connaît particulièrement bien parce qu'on l'a côtoyée tout au long de sa carrière. Les horaires de travail sont fixes. S'il ne s'agit plus d'une cadence en « trois fois huit », mais d'une demi-journée tous les quinze jours, ces moments de travail sont néanmoins réglés par le même horaire : début de journée à huit heures trente, fin à douze heures, le tout entrecoupé d'une pause-café. Durant ces journées de travail, les bénévoles retrouvent la sociabilité de l'usine. Chacun y tient son propre rôle : celui de l'ouvrier, de l'ingénieur, du contremaître. Toutes ces pratiques participent de la reproduction de scènes de la vie d'avant et constituent, ce que j'appelle une performance du souvenir. Une représentation sans public dans laquelle ces hommes rejouent les manières de faire et les manières d'être acquises tout au long de leur carrière. Rares sont les moments où ils échangent entre eux des anecdotes ou des souvenirs du passé, ils se contentent avant tout de venir pratiquer dans ce lieu les gestes, pour revivre la temporalité et l'ambiance du travail en usine. Peu importe d'ailleurs que les anciens du textile n'aient pas tous travaillé dans le secteur textile (rares en fait sont ceux à avoir fait l'entièreté de leur carrière dans les usines), l'important est qu'ils se retrouvent autour de cette sociabilité partagée qui leur rappelle, dans le décor de l'ancien entrepôt désaffecté, l'ambiance des ateliers dans lesquels ils ont travaillé.

Voyant les heures d'images que j'étais en train d'accumuler, je me suis mis à demander aux anciens du textile ce qu'ils faisaient là⁵⁷. À l'un d'entre eux, je demandai de m'emmener vers sa machine préférée, une cardé fabriquée dans les ateliers de l'usine Houget Duesberg Bosson, usine dans laquelle cet ancien ouvrier a travaillé trente-trois ans avant d'être licencié suite à une restructuration. Au fil de notre discussion, je lui demandai s'il trouvait la machine belle et le cas échéant ce qu'il lui trouvait d'esthétique. Voici sa réponse :

Ben la façon dont c'est fabriqué... Ceci c'est forgé... Il y a la main de l'homme qui est beaucoup plus importante dans la fabrication. Tandis que maintenant ce sont des machines robotisées bien souvent, programmées. Elles sont plus humaines je trouve ! C'est la différence que je trouve. Ça a été fait à une époque où il fallait énormément de monde pour les faire, pour les fabriquer. C'est-à-dire que ça donnait du travail à beaucoup de gens. Tandis que maintenant avec tout ce qui est moderne je vais dire ... Quand on voit des films avec des gens qui travaillent sur des machines d'usinage, ils ne sont presque pas sales, la machine elle est toute belle. À terre, il fait bien propre. Alors que quand j'ai commencé à travailler, les copaux des machines volaient partout, il y avait des pertes d'huile un peu partout et le tourneur ou le fraiseur en général était tout noir. Il n'y a plus ce contact avec les matières ! Enfin, c'est comme ça que je le pense moi.

En orientant ensuite la discussion vers la collection, je lui demandai pourquoi il estimait important que la ville de Verviers conserve les machines dans un lieu comme la réserve du Solvent. Il continua ainsi :

Pour la mémoire. Et à Verviers on n'a pas tenu compte de ça, comme je constate dans beaucoup de villes [...]. Dans beaucoup de villes, en Allemagne et en Angleterre surtout, la population a voulu conserver des lieux de mémoire. Et c'est comme ça qu'en Allemagne et en France on tient à conserver des témoins, mais des témoins vivants, des usines entières [où] on peut regraisser les machines et les faire redémarrer. Tandis qu'ici ce n'est qu'un dépôt, ce n'est qu'un cimetière de machines, elles ne vivent pas.

Comment une ancienne machine textile devient-elle une « butte témoin d'un autre âge » ? Qu'est-ce que cette machine, devenue objet de mémoire, permet-elle d'énoncer comme discours sur le présent ? Les objets ne sont pas *de* mémoire, ou patrimoniaux par essence. Ils sont construits comme tels à la suite d'opérations par lesquelles des individus les requalifient en leur attribuant une valeur patrimoniale. De nombreux chercheurs qui se sont intéressés aux processus de patrimonialisation ont avancé l'idée que les objets patrimoniaux ne suivent pas une ligne de filiation descendante qui les conduirait du passé vers le présent, mais sont systématiquement construits à partir du présent selon une logique de « filiation inversée⁵⁸ ». L'opération patrimoniale consiste ainsi non pas à hériter des objets des « pères⁵⁹ », mais à

⁵⁷ Voir le deuxième extrait vidéo disponible à l'adresse URL : <https://vimeo.com/475401968>.

⁵⁸ Pour un développement de la notion de « filiation inversée » autour des notions de traditions, voir POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris : F. Maspero, 1975 ; LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était ... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », in : *Terrain : Anthropologie et sciences sociales*, n° 9, 1987, pp. 110-123 et pour les prolongements dans le champ du patrimoine, voir DAVALLON Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier, 2006.

⁵⁹ Le mot patrimoine dérivant de la racine latine *patrimonium* désigne « l'héritage du père ». Pour une réflexion critique sur la conception genrée des héritages du passé, voir HERTZ Ellen, « Le patrimoine », in : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland, *Le musée cannibale*, Neuchâtel : MEN, 2002, pp. 153-168.

construire une relation aux ancêtres à partir d'objets du passé mobilisés dans le présent. Dans l'entretien cité plus haut, l'ancienne carde est vue comme porteuse de la trace d'un temps passé et c'est cette faculté à rappeler l'ambiance de l'atelier qui la rend « belle » aux yeux de l'ouvrier retraité. La machine devient « une butte témoin d'un autre âge », un objet patrimonial qui sert à évoquer un temps à la fois apprécié, révolu et perdu. Il n'est pas question ici de se plaindre de la pénibilité du travail en usine, mais d'évoquer grâce à l'objet une ambiance à la fois regrettée et disparue (regrettée *parce que* disparue peut-être), faite de pertes d'huile sur le sol et de copeaux de métal qui volent partout. La machine devient porteuse d'un récit, celui de la vie passée en atelier, dont l'ancien ouvrier se souvient avec plaisir. Par ailleurs, elle est valorisée par son opposition à d'autres machines d'un temps dit « moderne ». Un temps marqué par la robotisation et les changements dans le rapport au travail que celle-ci induit. L'ancienne machine devient le lieu d'une nostalgie⁶⁰ pour une époque où la construction de ces objets « donnait du travail à beaucoup de monde ». Les machines qui sortaient des usines n'en étaient que « plus humaines ». Elles engageaient un rapport corporel quasiment affectif avec les matières travaillées. L'ancienne carde, devenue « butte témoin d'un autre âge » est à la fois une manière d'évoquer avec nostalgie le temps passé, mais aussi une manière de critiquer le temps présent où le travail se pratique désormais au mieux par des hommes et des femmes dans un atelier aseptisé, quand il n'a pas simplement été remplacé par celui d'un robot.

En évoquant la collection et non plus la machine, la discussion glisse alors vers la notion de « lieux de mémoire ». L'ouvrier retraité note l'importance de l'existence d'un lieu dans lequel les souvenirs du passé industriel pourraient être conservés. En comparant la situation avec d'autres pays européens, il relève l'échec de la politique mémorielle de la ville de Verviers. Là-bas, dit-il, « on tient à conserver des témoins vivants », alors qu'ici les machines qui « ne vivent pas » sont déposées dans un « cimetière ». Les machines, décrites plus haut comme étant « humaines » sont ici associées à l'image d'une sépulture, elles y gisent, inanimées, muettes, dans l'incapacité de raconter quoi que ce soit. En venant au Solvent et en cherchant à refaire tourner les machines, les anciens du textile tentent de leur redonner vie. Leur entreprise ne vise pas tellement à leur rendre leur fonction première, celle de produire des tissus, mais de leur donner une faculté mémorielle, une capacité à raconter le passé. Au fil de leurs journées de travail, ils cherchent ainsi à transformer ces machines qui « ne vivent plus » en des « témoins vivants » qui puissent raconter leur expérience vécue du travail industriel.

⁶⁰ Ces dernières années, la nostalgie s'est constituée en un objet de recherche fécond en anthropologie (voir par exemple ANGÉ Olivia, BERLINER David (éds.), *Anthropology and Nostalgia*, New York : Berghahn Books, 2015). Loin de se borner à une critique du caractère passéiste ou conservateur des rhétoriques nostalgiques, les auteurs de ce champ proposent de les appréhender comme des productions culturelles et sociales situées. Pour une réflexion sur les rhétoriques nostalgiques comme critiques du présent, voir notamment BASSET Karine, BAUSSANT Michèle (éd.), *Utopie, nostalgie : approches croisées*, numéro spécial de la revue *Conserveries mémorielles*, n° 22, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/cm/2783>, consulté en ligne le 1 mai 2020.

La collection en tant qu'« illusion d'éternité »

Le centre touristique et la réserve du Solvent sont deux lieux à maints égards antinomiques. Ils se distinguent par leur architecture, leur scénographie et les logiques sociales qui y prédominent. C'est dans une usine rénovée, érigée dans les années 1980 en monument patrimonial que le centre touristique a pris ses quartiers. Les machines de la collection, après avoir été sablées et repeintes y sont entreposées dans une série de tableaux qui racontent la transformation de la laine dans un décor évoquant les années 1930. La réserve du Solvent et les machines qui y sont entreposées témoignent quant à elles du passage du temps. Le bâtiment n'a presque pas été restauré, son état donne à voir la lente disparition du travail industriel et la prise du temps sur les objets. Les murs sont poussiéreux, la grande verrière du toit laisse deviner des vitres cassées et quelques fissures parsèment le sol de la dalle de béton qui soutient les machines. La scénographie qui a émergé par défaut a une esthétique d'usine à l'abandon qu'apprécient les nombreux photographes urbex⁶¹ de passage qui viennent y photographier le lieu et sa reprise par la nature.

Jusqu'ici, j'ai proposé de lire le centre touristique et la réserve du Solvent comme deux lieux relevant de deux usages différents du passé. J'ai présenté le centre touristique comme un lieu de mémoire « officiel » présentant dans une scénographie statique l'histoire industrielle de la ville et la réserve visitable comme son hors-champ, un lieu qui continue d'être fabriqué et dans lequel les machines permettent l'énonciation de récits alternatifs sur le passé industriel. Dans cette dernière partie, je propose de revenir sur la collection prise dans son ensemble et de la considérer comme une « illusion d'éternité ». La notion d'illusion proposée par Pierre Nora illustre à quel point l'inscription d'une portion du passé dans un lieu de mémoire est chose fragile. En effet, la valeur patrimoniale attribuée à un lieu, un monument ou un ensemble d'objets « n'est jamais définitivement acquise » et « reste toujours à justifier »⁶². C'est ce que montre l'histoire de la collection de machines textiles de la ville de Verviers. En 1965, les autorités rassemblent une collection d'objets considérés comme des restes de l'industrie textile pour les conserver dans un lieu censé rappeler le passé prestigieux de la ville. Aléas de l'histoire, le Musée national de la laine n'ouvrira jamais ses portes et la plus grande partie des objets de la collection

⁶¹ Le mouvement de l'*urban exploration* (urbex) consiste pour les photographes qui s'en revendiquent à pénétrer, la plupart du temps de manière illégale, dans des bâtiments ou des sites abandonnés pour y prendre des photographies diffusées par la suite sur Internet via les réseaux sociaux. Voir DAVIDOV Veronica, « Abandoned Environments: Producing New Systems of Value Through Urban Exploration » in VACCARO Ismael, HARPER Krista, MURRAY Seth (eds), *The Anthropology of Postindustrialism: Ethnographies of Disconnection*, New York: Routledge, 2016, pp. 147-165. Connue sur Internet sous le nom de l'usine S, la réserve du Solvent fait l'objet de nombreuses visites plus ou moins autorisées. Voir, par exemple : « Usine S. – eine Wollfabrik », disponible à l'adresse URL : <https://fotografie.kelkar.de/lost-places/usine-s-eine-wollfabrik/>, consulté en ligne le 28 novembre 2020.

⁶² TORNATORE Jean-Louis, « Pour une anthropologie pragmatiste et plébéienne du patrimoine : un scénario contre hégémonique », in : *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 1, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/insituarss/449#quotation>, consulté en ligne le 11 avril 2020.

finira stockée dans un lieu qualifié par ceux qui s'en occupent aujourd'hui de « cimetière de machines ». Près de soixante ans après les premières acquisitions, l'entreprise des anciens du textile peut être comprise comme une nouvelle opération patrimoniale. En travaillant semaines après semaines sur les machines, ils tentent de leur redonner une nouvelle vie, non pas pour leur rendre leur premier usage, mais pour en faire à nouveau des « témoins vivants » à même de raconter l'expérience vécue du travail industriel. L'histoire semble se répéter. Tout comme leurs prédécesseurs de la commission textile dans les années soixante, les anciens du textile tentent d'inscrire le passé industriel dans un lieu où il puisse être conservé. Ainsi, hier comme aujourd'hui la collection de machines textiles peut être comprise comme une « illusion d'éternité ». Les machines de la collection ne sont pas des objets de mémoire pour l'éternité et leur statut patrimonial doit sans cesse être réactualisé par les personnes qui rencontrent ces objets au présent. L'opération de patrimonialisation qui consiste à transformer ces restes en objets de mémoire est marquée par les enjeux de l'époque dans laquelle elle prend place. Ainsi l'attribution de mémoire aux choses est à chaque fois une manière d'énoncer un discours différent sur le passé à partir du présent.

Bibliographie

ANGÉ Olivia, BERLINER David (éds.), *Anthropology and Nostalgia*, New York: Berghahn Books, 2015.

BASSET Karine, BAUSSANT Michèle (éds.), *Utopie, nostalgie : approches croisées*, numéro spécial de la revue *Conserveries mémorielles*, n° 22, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/cm/2783>, consulté en ligne le 1 mai 2020.

DAVALLON Jean, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Lavoisier 2006.

DAVIDOV Veronica, « Abandoned Environments: Producing New Systems of Value Through Urban Exploration » in VACCARO Ismael, HARPER Krista, MURRAY Seth (eds), *The Anthropology of Postindustrialism: Ethnographies of Disconnection*, New York: Routledge, 2016, pp. 147-165.

DEBARY Octave, *De la poubelle au musée. Une anthropologie des restes*, Paris : Créaphis, 2019.

DEBLANC-MAGNÉE Marie-Paule, « De l'appel de Feller à la Réserve du Solvent, les avatars d'un projet muséal », in : JORIS Freddy, PIERRE Marc, *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*, Namur: Institut du patrimoine wallon, 2017.

DROUGUET Noémie, « Verviers, au fil de l'eau et de la laine : histoire, tourisme et politique », in : *La Lettre de l'OCIM*, n° 119, 2008, p. 18-21.

HERTZ Ellen, « Le patrimoine » in : GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (éds.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel : MEN, 2002, p. 153-168.

HURARD Yves, « Verviers capitale de la laine : un musée provisoire à visiter ». *Hebdolaine*, édition du 05 janvier 1989, s.p.

(J.B. 18 avril 1987)

JORIS Freddy, PIERRE Marc (éds.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*, Namur : Institut du patrimoine wallon, 2017.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était ... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain : Anthropologie et sciences sociales*, n° 9, 1987, p. 110-123.

(n.d. 1999)

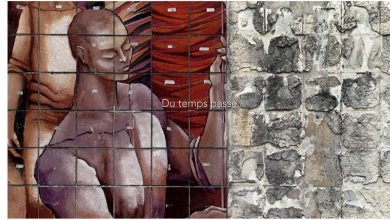
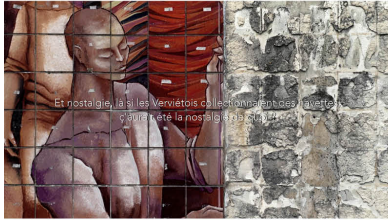
N.D., (N.d. 03/04 janvier 1987)

NORA Pierre « Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux » in : NORA Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Paris : Gallimard (Quarto), 1997, vol. 1.

POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, Paris : F. Maspero, 1975.

TORNATORE Jean-Louis, « Pour une anthropologie pragmatiste et plébéienne du patrimoine : un scénario contre hégémonique », in : *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 1, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/insituarss/449#quotation>

VAN DER HERTEN Bart, ORIS Michel, ROEGIERS Jan (éds.), *La Belgique industrielle en 1850 : deux cents images d'un monde nouveau*, Anvers/Bruxelles : MIM et Crédit Communal, 1995.



Chapitre 5. Cinéma, travail et disparition

« Filmer le travail » commence et finit souvent par souligner de la volte d'une caméra le parfait réglage d'un ballet mécanique. Infatigable et loin de toute paix, le battement des machines résume et accélère – occulte – tout ce qui dans le travail (dans tout travail) est de l'ordre du processus lent, du détruit-construit, du décomposé-recomposé – de la métamorphose organique. La machine-outil déjà est une idéalisation du travail, qui le perfectionne, qui l'améliore en régularité, ponctualité, propreté, vitesse. Et comme la cinématographie tend à redoubler cette idéalisation, la couche la plus irréaliste du travail est à coup sûr la plus filmée.

(Comolli 1996: 40)

Filmer dans un contexte postindustriel, aborder avec une caméra les processus mémoriels et patrimoniaux qui accompagnent la disparition d'une certaine forme de travail m'ont conduit à m'intéresser à la façon dont d'autres avant moi se sont penché-e-s sur ces questions. Ainsi, dans ce chapitre, j'aimerais discuter quelques exemples de films dans trois domaines distincts. La première étape portera sur le cinéma francophone de Belgique et la manière dont il a traité le motif de la désindustrialisation. Puis, dans la seconde partie, je traiterai de la manière dont la disparition du travail a été abordée dans le film ethnographique, genre cinématographique dont je me revendique. Puis pour terminer, j'évoquerai de manière rapide et nécessairement incomplète tant le champ est large, quelques travaux qui portent sur les liens entre mémoire et cinéma.

Quand le cinéma documente les crises

Depuis les années 2000, on voit apparaître dans le monde scientifique francophone un nombre non négligeable de travaux, articles et colloques consacrés à la représentation du travail industriel par le biais du cinéma (Alaluf 2016, Blangonnet 1996, Brouquet, Gadéa et al. 2016, Cadé 2000, Collas 1996, Comolli 1996, Evette 2005, Eyraud, Lambert 2009, Giglio-Jacquemot, Géhin 2012, Mariette 2005, Marin-Lamellet, Laffont 2022, Mariotti 2016, Paquot 2005, Roche, Jungblut 2021, Roekens, Tixhon 2011). Ce champ de recherche hétéroclite est composé d'historiennes et historiens, de sociologues, de géographes, de cinéastes, de philosophes

ou d'anthropologues qui questionnent la manière dont l'usine, le monde ouvrier et les paysages industriels et postindustriels ont été représentés dans le cinéma documentaire ou de fiction depuis son invention.

Si ces textes m'ont permis de nourrir ma pratique d'ethnologue-cinéaste, ils m'ont aussi mis face à un objet dont je peinais à faire le tour. En effet, à partir de quand un film donne-t-il à voir le travail industriel, l'usine ou le monde ouvrier ? À partir de quel corpus de films faut-il travailler ? Où la ville industrielle commence-t-elle ? Où s'arrête la notion de « travail industriel » ? Si la plupart des chercheuses et chercheurs sont d'accord pour affirmer que cinéma et industrie partagent la même histoire (Marin-Lamellet, Laffont 2022) et du même coup initient leur corpus avec *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Lumière 1895), le choix des autres films n'est de loin pas une évidence. Dans l'introduction à l'ouvrage *L'écran bleu : la représentation des ouvriers dans le cinéma français*, Michel Cadé réfléchit aux problèmes posés par la constitution du corpus pour entreprendre une analyse historique. L'auteur aborde les entraves à l'élaboration d'un corpus comme la problématique de l'accès aux films et la délimitation des critères de sélection. Sur ce dernier point, il choisit pour son propre travail de se concentrer sur les films de fiction où les « personnages d'ouvriers jouent soit un rôle principal soit un rôle important » et dénombre ainsi 172 films, soit environ 1,6% de la production cinématographique française depuis les années 1930 (Cadé 2000).

Même en le circonscrivant au cinéma dit documentaire, le corpus reste extrêmement large. Faut-il se concentrer sur les premiers temps du cinéma, partagés entre ceux⁶³ qui saluent les progrès industriels (*Enthusiasm (Simfonija Dombassa)* de Dziga Vertov 1930) et ceux qui critiquent les nouvelles formes d'alinéation que la modernité met en place (*Borinage / Misère au Borinage* de Storck, Ivens 1933) ? Faut-il privilégier les films de commande qui magnifient le geste (*Glas* de Bert Haanstra 1958) et la mécanique des machines (*Le chant du styrène* d'Alain Resnais 1958) ou s'intéresser au documentaire social qui rend compte des conditions de vie des personnes (*Mädchen in Wittstock* de Volker Koepp 1975) ? Que faire finalement du cinéma militant de la fin des années 1960 (du groupe Medvedkine par exemple) et les expériences plus récentes de cinéma collaboratif dans les usines fermées (*Ursus* de Jasmina Wójcik 2018) ; (*A Fabrica de nada* de Pedro Pinho 2017) ?

⁶³ Tirailé entre deux options possibles, celle d'utiliser le masculin qui correspond au genre des personnes citées ou de féminiser tous les termes de manière à inclure également les productions réalisées par des femmes par trop invisibilisées, j'ai opté avec un certain regret pour la première option. En effet, nommer uniquement les réalisateurs masculins contribue à reproduire une histoire du cinéma qui n'a jusqu'ici pas suffisamment retenu les réalisatrices. Néanmoins force est de constater que les titres cités dans les ouvrages consultés ont tous été réalisés par des hommes, raison pour laquelle, je me suis rabattu sur le masculin. Je remercie Marion Fert d'avoir attiré mon attention sur ce point.

Face à la largeur de cet éventail, j'ai choisi d'aborder dans cette partie de ma thèse travail la manière dont le cinéma francophone de Belgique⁶⁴ s'est emparé de la désindustrialisation, des crises économiques et de la récession pour en faire une des marques de son identité. Dans un texte publié sous le titre *Cinéma et crise[s] économiques*, l'historienne Bénédicte Rochet écrit à ce sujet :

Le cinéma de Wallonie se centre sur des lieux emblématiques, mais également sur des événements, et plus particulièrement sur les moments de crise du système socio-économique. Il renvoie à une identité wallonne de manière volontaire, mais aussi inconsciente. Ses cinéastes ont souvent en commun de prôner un cinéma du « réel » où se bousculent les genres, toujours sur la corde raide entre réalité et fiction. (Rochet 2011: 22)

Les contributrices et contributeurs de cet ouvrage inscrivent les débuts de la cinématographie wallonne avec *Borinage, Misère au Borinage*⁶⁵ d'Henri Storck et Joris Ivens (Storck, Ivens 1933). Sorti à une période où le cinéma belge, financé par le commissariat au tourisme, s'employait « à diffuser une image "carte postale" du folklore et des paysages nationaux » (Rochet 2011: 18), *Borinage, Misère au Borinage* fait figure d'exception. En effet, il est un des seuls films à représenter les côtés sombres du développement industriel et dénoncer les conditions de travail des ouvrières et ouvriers de l'industrie minière boraine.

Le film est commandité par « deux cinéphiles bruxellois de gauche soucieux de dénoncer les effets sociaux de la crise économique dans le Borinage » (Tixhon 2011: 32). Sa réalisation s'appuie sur une enquête menée par le médecin Paul Henebert, membre du Secours Ouvrier International, une organisation communiste qui œuvre pour l'amélioration des conditions sanitaires dans les milieux ouvriers. Il sera tourné en dix jours par Henri Storck et Joris Ivens en 1933, les deux réalisateurs ne bénéficiant que d'une « immersion limitée » (Tixhon 2011) sur le territoire borain. Les deux cinéastes ont donc recours à de nombreux trucs cinématographiques (reconstitution, utilisation de lieux de tournage prétextes, recours aux images d'archives qui n'ont pas de rapport avec le Borinage) pour pallier le manque de temps à disposition. Ces subterfuges, qui peuvent paraître aujourd'hui des transgressions aux principes du cinéma documentaire, ne font pas exception à l'époque où le poids du matériel et la faible quantité de bobines chargées dans la caméra ne permettent pas l'enregistrement spontané et encore moins en continu.

Relativement peu remarqué à sa sortie, c'est au tournant des années soixante que le film sera abondamment repris à la fois par les historiennes et historiens du cinéma, et les cinéastes qui se réapproprient son héritage chacun-e à leur manière. Les historiennes et historiens reviennent sur ce premier film pour poser les bases d'un cinéma national belge, voire wallon. Dans la décennie de 1960, qui est le théâtre des crises économiques liées à la désindustrialisation, *Borinage, Misère au*

⁶⁴ Devant la difficulté de définir un cinéma wallon (est-ce un cinéma réalisé par des Wallons ou sur la Wallonie ?), Jacques Polet préfère parler de « cinéma francophone de Belgique dans sa manifestation wallonne » (Rochet 2011: 17).

⁶⁵ Le film connaît deux versions, la version muette de 1933 *Borinage / Misère au Borinage* et une version sonorisée de 1963 appelée simplement *Misère au Borinage*.

Borinage devient « le symbole du passé industriel de toute une région, des souffrances de générations de Wallons et de leur capacité à endurer leurs malheurs et à continuer la lutte » (Tixhon 2011: 44). Posant la Wallonie comme un espace marqué par la misère, le film inspire les cinéastes qui assistent près d'un demi-siècle plus tard aux prolongements des problématiques dénoncées dans le film. Ce seront *Déjà s'envole la fleur maigre* de Paul Meyer (Meyer 1960) ou *Jeudi, on chantera comme dimanche*⁶⁶ de Luc de Heusch (de Heusch 1967), qui dépeignent une image de la Wallonie à l'opposé du « pays de Cocagne présenté à l'Expo de 58 et durant les Golden Sixties » (Tixhon 2011). En 1999, la région du Borinage fait l'objet d'un second film documentaire, réalisé par Patric Jean. Conçu comme une lettre adressée à Henri Storck depuis le Borinage, *Les enfants du Borinage : Lettre à Henri Storck* (Jean 1999) témoigne à la fois de la disparition des charbonnages ne laissant çà et là « qu'un vestige, un souvenir ou une ruine » (Jean 1999) ainsi que de la persistance de la pauvreté et de formes d'exclusion dans la région.

Finalement, depuis les années quatre-vingt-dix, les différentes crises économiques que traverse la Wallonie inspireront toute une génération de cinéastes qui s'inscrivent dans la tradition du « cinéma social ». Les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne, qui ont choisi l'ancienne ville sidérurgique de Seraing comme lieu de tournage d'une grande partie de leurs films, en sont les représentants les plus connus. Avec des sélections de leurs films dans de prestigieux festivals, à commencer par les deux palmes d'or reçues pour *Rosetta* en 1999 et *L'enfant* en 2005, ils ont contribué à la fois à visibiliser les enjeux sociaux liés à la désindustrialisation de la Wallonie, et à transformer ces processus socio-économiques en paysages qui désormais constituent une partie non négligeable de l'identité du cinéma wallon (Roche, Jungblut 2021).

Film ethnographique, travail et disparition

À de rares exceptions près, le travail à l'usine n'a que peu été documenté par les ethnologues-cinéastes⁶⁷. Plusieurs raisons expliquent cette relative absence. Armelle Giglio-Jacquemot et Jean-Paul Géhin, dans l'article d'introduction au numéro

⁶⁶ *Jeudi on chantera comme dimanche* est la seule et unique fiction réalisée par l'ethnologue Luc de Heusch. Elle est par ailleurs la première fiction à avoir bénéficié du soutien de la Communauté française de Belgique (Rochet 2011).

⁶⁷ À titre de contre-exemples, on peut citer la longue séquence de cinéma direct qui suit Angelo dans les usines Renault Billancourt dans *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (Rouch, Morin 1961), mais aussi les films du sociologue Bernard Ganne qui se revendique d'une approche ethnographique et qui, au cours d'un terrain de plusieurs années, a documenté la délocalisation des papeteries Canson en Chine (Ganne, Pénard 1996). Plus récemment, on peut citer le film *Taste of Hope* de Laura Coppens qui aborde les enjeux liés à la reprise d'une usine de conditionnement de sachets de thé par ses employé-e-s dans la région de Marseille (Coppens 2019). Dans le contexte helvétique, le réalisateur Hans-Ulrich Schlumpf a réalisé pour la Société suisse des traditions populaires deux films sur les métiers de l'industrie. *Guber Arbeit im Stein* porte sur une carrière située à 1000m d'altitude dans le canton d'Obwald (Schlumpf 1979). *Umbruch* (Schlumpf 1987) aborde les changements du métier de typographe suite à l'automatisation des procédés dans un atelier de la région de Zürich.

Filmer le travail : chercher, montrer, démontrer de la revue ethnographiques.org, pointent la frilosité d'une partie des sciences sociales vis-à-vis des images. « La polysémie des images, [...] [et] la tension entre rigueur scientifique et nécessité de narration qu'impose la production documentaire » expliqueraient selon les deux socio-anthropologues que l'usage de la caméra fasse encore l'objet de « précautions et de polémiques » en sciences sociales du travail (Giglio-Jacquemot, Géhin 2012). Ces tensions entre cinéma et université, entre monde de l'art et monde de la science sont bien connues et ne sont pas propres aux recherches sur le monde industriel⁶⁸. Les raisons sont donc à chercher ailleurs.

Si les ethnologues ont eu de la peine à entrer dans les usines, c'est sans doute en partie pour des raisons pragmatiques d'accessibilité. En effet, les ateliers sont des lieux qui relèvent de la propriété privée, et en tant que tels ils restent bien souvent fermés aux regards extérieurs. Aussi, comme l'évoque la formule, les ethnologues-cinéastes sont souvent resté-e-s « devant la porte des usines » sans pouvoir y entrer (Blangonnet 1996). Les directions ne sont que rarement enclines à faire rentrer des étranger-ères dans l'enceinte des usines, *a fortiori* lorsqu'elles ou ils portent une caméra. J'en ai moi-même fait l'expérience au début de mon terrain lorsque mes tentatives pour filmer dans deux des dernières usines textiles en activité à Verviers se sont vues soit ignorées, soit déclinées en arguant que les images produites pourraient trahir les secrets de fabrication et/ou les désavantager vis-à-vis de la concurrence.

L'autre raison – plus intéressante à mon avis – est à chercher du côté de la discipline et de son épistémologie. Selon la logique du Grand Partage⁶⁹, les pionniers du cinéma ethnographique se sont spécialisés dans la documentation de modes de vies situés en dehors de la ville, aux marges de la « modernité ». C'est ce que rappelle Marc-Henri Piault dans les premières pages de *Anthropologie et cinéma* :

En tout état de cause, et sans doute déclenchée par l'expansionnisme unificateur du temps, une sorte d'obsession inventoriale anime les pionniers du cinéma et de l'ethnographie : elle s'articule sur le modèle des sciences naturelles et appuie son projet de saisie totalitaire du monde sur l'affinement des techniques instrumentales produites grâce, notamment, à l'essor de la chimie, de l'optique et de la mécanique. (Piault 2000: 14)

Si le monde de l'usine et la culture ouvrière n'ont que peu été arpentés par les ethnologues-cinéastes, ceux-ci se sont en revanche enthousiasmés pour l'enregistrement de gestes et de savoir-faire dans un contexte de travail préindustriel. Ainsi, dès les débuts du cinéma, les pionniers du film ethnographique voient dans la caméra un outil pour capter le mouvement et le conserver dans le temps. L'anthropologue Félix-Louis Regnault est le premier à entreprendre une étude du mouvement en filmant un groupe de potières wolofs à l'Exposition Universelle de

⁶⁸ Voir les parties « Une thèse par film à l'Institut d'ethnologie... » et « Monter un film à quatre mains... » du présent travail.

⁶⁹ Pour une réflexion critique sur la construction dichotomique de l'ethnologie basée sur un partage Eux / Nous, voir « Le grand partage ou la tentation ethnologique » de Gérard Lenclud (Lenclud 1992).

Paris en 1896 (Piault 2000). Cette expérience est suivie par les premières séquences tournées sur le terrain lors de l'expédition que mène Alfred Cort Haddon dans les îles du Déroit de Torres. L'utilisation de la caméra dans cette première expédition scientifique rappelle l'engouement des chercheurs pour les outils de captation photographique et cinématographique.

The Torres Strait expedition is considered the birth of modern anthropology, and that it coincides with the first film footage not only indicates that the two forms of data and knowledge acquisition are highly compatible but also shows that the pioneers of the discipline recognized the potential of the film and photo camera as a technical extension of the ethnographic eye very early on. (Schäuble 2018: 1)

Le grand projet d'archivage de la diversité des cultures du monde par le moyen du film connaîtront un prolongement dans divers projets de grandes envergures qui fleurissent dès les années 1950. L'*Encyclopaedia Cinematographica* de l'*Institute für den Wissenschaftlichen Film* de l'Université de Göttingen est un projet d'archive multidisciplinaire fondé en 1952 et qui a fonctionné jusqu'en 2009. On retrouve dans cette archive de nombreux films ethnographiques consacrés à la culture matérielle et aux processus techniques (Durlington, Ruby 2011). Influencée par une vision positiviste du genre, l'*Encyclopedia* contribuera à forger des critères du film ethnographique, (comme l'exhaustivité, l'unité thématique des films) qui doivent permettre de comparer les films entre eux. Ces critères d'« ethnographicité » seront d'ailleurs formellement listés par Karl Heider dans l'ouvrage *Ethnographic Film* (Heider 1978).

À titre d'autre exemple de projet filmique qui s'attache à conserver les gestes et savoir-faire de l'humanité dans une perspective universalisante, on peut évoquer « les gestes de l'Homme », porté par le Comité du film ethnographique au milieu du XX^{ème} siècle (Mottier 2019). Le projet rédigé par le cinéaste belge Henri Storck et soumis par la section belge du Comité du film ethnographique prévoyait la réalisation d'une série de court-métrages documentant la diversité des modes de vie sur la planète dont le montage dans un seul et même film-synthèse aurait constitué « une extraordinaire fresque de l'humanité, la première tentative systématique pour fixer "l'écriture" du geste »⁷⁰. Ce projet, qui illustre bien la manière dont le film ethnographique est perçu essentiellement comme un outil d'archivage de la diversité des gestes et savoir-faire à l'échelle planétaire, ne verra finalement pas le jour. En effet, à partir des années 1960, les ethnologues-cinéastes américains du *Film Study Center* – notamment John Marshall qui était pressenti pour réaliser un film sur les gestes du repas en Amérique – se désintéressent du projet. Le seul film jamais réalisé pour ce grand projet sera *Les gestes du repas* de l'ethnologue Luc de Heusch (De Heusch 1958), un court-métrage en forme de fresque consacré aux multiples manières d'apprêter et de consommer la nourriture dans la Belgique d'après-guerre⁷¹.

⁷⁰ Extrait du Fonds Henri Storck de l'Université libre de Bruxelles cité in Mottier 2019 :98.

⁷¹ Luc de Heusch est le gendre d'Henri Storck avec qui il se forme au cinéma notamment en travaillant avec lui comme assistant sur deux tournages (Mottier 2019: 99).

Gestes et savoir-faire du côté des traditions populaires

Dans le registre de l'ethnologie régionale européenne, on observe le même paradigme de l'ethnographie d'urgence, rappelé dans la citation qui suit par l'ethnologue et cinéaste Jean-Paul Colleyn :

Dans le domaine européen par exemple, ce sont les usages qui échappent à la culture dominante (rationnelle, urbaine, moderne) qui ont principalement retenu l'attention, comme si les lentilles étaient davantage attirées par les sujets décalés : les anachronismes, les modes anciennes, les gestes hérités du passé, les survivances technologiques, folkloriques, festives, religieuses, etc. (Colleyn 1990: 103)

Dès les années 1960, les sociétés savantes d'études folkloriques (la Société suisse des traditions populaires pour la Suisse et la Mission du patrimoine ethnologique pour la France) vont jouer un rôle important dans la patrimonialisation de certaines formes du travail dans le milieu rural ou montagnard en utilisant le médium du film ethnographique. Publiée en 2019, la thèse de doctorat des anthropologues Pierrine Saini et Thomas Schärer revient abondamment sur les films produits ou achetés par la Société suisse des traditions populaires (Saini, Schärer 2019) entre les années 1960 et 1990. Les deux anthropologues détaillent les processus de sélection des thématiques qui se concentrent en priorité sur les « petits métiers » en voie de disparition. La plupart des quarante-neuf films produits entre 1960 et 1990 portent sur la fabrication artisanale d'objets, mettant systématiquement en scène un homme âgé de plus soixante ans présenté comme « porteur de la tradition ». En excluant tout élément de mécanisation du travail et en traitant l'atelier de l'artisan comme un huis-clos à l'écart du monde extérieur et de la modernité, ces films reproduisent un discours sur le bon sauvage, où le protagoniste principal est présenté comme un gardien des valeurs morales et vivant en harmonie avec la nature⁷² (Saini, Schärer 2019). Il en résulte une image de la ruralité présentée comme un sanctuaire de traditions menacées par la modernité et où les « gestes d'artisans » deviennent les valeurs refuges face à l'accélération des changements sociaux.

Par ailleurs, le film ethnographique portant sur les processus techniques a contribué à esthétiser les formes de travail documentées tout en invisibilisant leurs aspects négatifs. Dans l'ouvrage *The Process Genre : Cinema and the Aesthetic of Labor*, la chercheuse en études du cinéma Salomé Aguilera Skvirsky revient sur les formes d'esthétisation des films représentant des processus techniques. Passant en revue des films de genres aussi variés que le cinéma de fiction, les films d'entreprise, le cinéma ethnographique ou les tutoriels vidéo publiés sur des plateformes de streaming, la chercheuse observe l'omniprésence de scènes représentant des processus techniques dans le cinéma et la culture populaire. Le *process genre* comme elle le définit « [is] the sequentially ordered representation of someone doing or making something » (Skvirsky 2020: 2). Certes, d'autres anthropologues avant elle ont noté

⁷² Pour une histoire réflexive de la construction de l'identité helvétique par ses « traditions », depuis la première fête d'Unspunnen en 1805 jusqu'à l'entrée en vigueur de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO en 2008, voir *Les politiques de la tradition : le patrimoine culturel immatériel* (Hertz, Graezer et al. 2018).

que les processus de fabrication d'objets qui comportent en eux une narration propre, avec un début, un milieu et une fin clairement marquées, ont servi à construire la narration des films ethnographiques (Henley 2011). Mais l'autrice américaine va plus loin en pointant le sentiment de profonde satisfaction (*deep satisfaction*) et d'émerveillement particulier (*singular wonder*) que produit le visionnement « of a sequential representation of someone doing or making things successfully » (Skvirsky 2020: 2). Analysant l'esthétique des *process films*, Salomé Aguilera Skvirsky souligne à quel point ceux-ci tendent à accentuer l'aspect « magique » (« *an air of magic* ») de la production et à évacuer toute forme de pénibilité ou de labeur⁷³.

Because of the process genre's relation to technique, processual representation in effect makes the labor it represents « look good » rather than toilsome. It aestheticizes labor – or put differently, it represents the labor it depicts as approaching the magic standard of zero labor. (Skvirsky 2020: 116)

Cette manière d'idéaliser une forme de travail une fois qu'il est menacé, et d'en esthétiser la représentation, constitue ce que j'appelle le « biais patrimonialisant » du film ethnographique lorsqu'il documente des processus techniques et des formes de travail marquées par le changement. Dans ma recherche, ce biais m'a amené à réfléchir aux enjeux esthétiques et épistémologiques liés à la réalisation de *La place des choses*. En effet, ce film s'insère dans un ensemble de films ethnographiques préexistants qui traitent de la disparition d'une certaine forme de travail. Quand bien même les contextes entre la transformation du monde rural et la désindustrialisation sont largement différents – puisqu'ils renvoient à des réalités socio-économiques et des imaginaires différents voir antagonistes – il m'importait dans ce film de ne pas reproduire un récit nostalgique qui idéaliserait le passé et contribuerait à ériger la période industrielle en un âge d'or qui n'aurait de cesse d'être regretté.

Les signes de mémoire ou comment filmer ce qui n'est plus

Finalement, en m'intéressant aux processus mémoriels qui accompagnent la disparition d'une certaine forme de travail industriel, j'ai été amené à me questionner sur le traitement de la mémoire au cinéma. La mémoire est un phénomène cognitif et individuel en premier lieu, socialement construit et éventuellement partagé ensuite

⁷³ Cette fascination pour les processus techniques n'est d'ailleurs pas propre aux films ethnographiques. Elle est rappelée dans la citation de Jean-Louis Comolli citée en exergue de ce chapitre. Dans l'ouvrage *L'écran bleu*, Michel Cadé rappelle que les premières séances de cinéma étaient largement consacrées à la monstration de processus techniques. Il y écrit : « La lecture des catalogues Lumière, Pathé ou Lux est à ce sujet édifiante, ainsi peut-on se passionner, entre 1890 et 1914, pour un *Atelier de charronnage*, *L'exploitation du soufre en Sicile*, *La fabrication de la pulpe de papier au Canada*, *La fabrication d'un rail d'acier aux usines de Couillet*, *L'industrie de la bouteille ou de l'ardoise* ou encore *Les grandes aciéries modernes* » (Cadé 2000: 18). L'aspect « magique » de la fabrication d'objets industriels est d'ailleurs au centre de films tels que *Glas* de Bert Haanstra ou *Le chant du Styrene* d'Alain Resnais cités dans la partie précédente.

(Candau 2005, Halbwachs 1994 (1925), 2018 (1950)), mais qui dans tous les cas relève du domaine de l'invisible. Une personne peut évoquer ses souvenirs à travers un récit, un témoignage, de la parole enregistrée au cours d'un entretien, mais dans le cadre du cinéma se pose alors la question de sa remise en images. Comment rendre compte de quelque chose qui a disparu ? Quelles solutions imaginer pour un ou une cinéaste qui arrive « après coup », « quand c'est déjà fini » (Beuchot, Bober et al. 2003: 9) ?

La plupart des cinéastes qui travaillent sur la narration d'événements passés ont recours à la parole et au témoignage. L'entretien face caméra est devenu le dispositif classique pour raconter l'expérience vécue, un dispositif que l'on retrouve dans sa forme canonique dans le film *Shoah* de Claude Lanzmann (Lanzmann 1985), mais aussi dans la plupart des reportages télévisés qui convoquent la figure du ou de la témoin pour raconter ce qui est advenu.


Cependant, certain-e-s cinéastes ne se contentent pas de la parole pour évoquer le passé et cherchent d'autres manières de raconter. Archives, objets, reconstitutions historiques, lieux de mémoires sont alors utilisés pour évoquer que quelque chose « a eu lieu » (Barthes 2010). Dans l'article « Films de mémoire », l'anthropologue David MacDougall énumère ainsi une série de « signes de la mémoire » utilisés au cinéma et à la télévision qui sont autant de référents, des « représentations secondaires » de la mémoire et du souvenir (MacDougall 1992: 69).

Parmi les nombreuses propositions, j'aimerais, pour terminer ce chapitre, m'arrêter brièvement sur un film qui me semble intéressant non pas seulement pour les événements qu'il relate, mais pour la manière même dont il questionne l'acte de remémoration. Dans la première partie du film *Récits d'Ellis Island*, Robert Bober et Georges Perec proposent un dispositif qui vise non seulement à raconter ce qui s'est passé à Ellis Island au début du XX^{ème} siècle, mais à questionner la manière dont le film peut raconter ce passé (Perec, Bober 1980). Le film est composé de multiples couches ; la matière principale est constituée d'une visite guidée d'Ellis Island, quelques années après sa transformation en musée. Cette visite est entrecoupée de plans tournés dans le bâtiment qui, entre 1882 et 1924, a accueilli 16 millions d'immigrant-e-s européen-ne-s. Finalement, en filmant des photographies prises lors du tournage et collées dans un album, les deux cinéastes complètent par une mise en abîme leur questionnement sur la potentialité du médium filmique à raconter le passé. Le film pose des questions centrales sur le rôle des objets pour raconter l'histoire, sur la transformation des lieux en musée et sur la potentialité du cinéma à fabriquer de la mémoire. Dans le commentaire dit en voix *off*, Georges Perec énonce les questions portées par le film, questionnements qui, de *W ou le souvenir de l'enfance* (Perec 2002 (1975)) à *La vie mode d'emploi* (Perec 1978), traversent par ailleurs l'œuvre de l'écrivain :

Comment décrire, comment raconter ? Comment regarder ? Sous la sécheresse des statistiques officielles, sous le ronronnement rassurant des anecdotes mille fois ressassées par les guides à chapeau scout, sous la mise en place officielle des objets quotidiens devenus objets de musée, vestiges rares, choses historiques, images précieuses, sous la tranquillité factice de

ces photographies figées une fois pour toute dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc, comment reconnaître ce lieu, restituer ce qu'il fut ? Comment lire ces traces ? (Récits d'Ellis Island – Traces, TC 00:18:28 à 00:19:12)

Pour réaliser *La place des choses*, j'ai choisi de m'intéresser à certains objets du passé industriel pour questionner la manière dont ils étaient utilisés à des fins mémorielles. Travailler sur la culture matérielle m'a d'abord semblé être une manière de réduire la voilure en m'intéressant à des entités matérielles finies dont le nombre, fini lui aussi, me permettrait éventuellement d'en faire le tour. Dans une ville de cinquante-six mille habitantes et habitants, il y a potentiellement cinquante-six mille récits différents sur le passé industriel. Prendre en compte les objets, les choses, les restes du passé m'a semblé être un bon point de départ pour circonscrire mon objet de recherche. Par ailleurs, d'un point de vue filmique, les objets qui nous entourent impliquent un certain nombre de pratiques. Les objets sont fabriqués, utilisés, abandonnés, conservés, restaurés ou vendus. Nous nous en servons pour faire des choses, mais aussi pour décorer nos intérieurs, pour nous rappeler d'un souvenir, pour raconter un bout d'histoire. Leur utilisation fait rentrer en jeu toute une série de gestes, d'interactions, d'usages, que le cinéaste-ethnologue peut alors enregistrer, documenter et questionner. Cet ensemble de liens aux choses matérielles et à travers elles au passé industriel est au cœur du film *La place des choses* qu'il est temps désormais de visionner.



Submissions Archives About ▾

[Register](#) [Login](#)

[Home](#) / [Archives](#) / [Vol. 7 No. 01 \(2023\)](#) / [Films](#)

Where Things Go

Baptiste Aubert
 Université de Neuchâtel
<https://orcid.org/0000-0002-0278-473x>

DOI: <https://doi.org/10.15845/jaf.v7i01.3816>


Keywords: Belgium, Memory and forgetting, Social life of things, Cultural heritage, Textile factory, Postindustrial territories

Abstract

In the mid-60s, in the small Belgian town of Verviers, most of the textile factories that had contributed to the town's prosperity closed down. On witnessing the end of an epoch, the town council decided to put together a collection of old textile machines that is now stored in an old industrial shed. The film portrays a group of retired men spending their free time repairing the machines and creating a Lieu de mémoire where they relive their former professional activity.

Imitating their passion, I created my own collection of former industrial objects. By buying old weaving shuttles from flea market sellers that wanted to get rid of them, I sought to give a sense of the fragile collective memory of the city inhabitants where memories compete with oblivion.

Like the warp and weft of a fabric, these two filmic materials weave together to form the film *Where Things Go*—a film that questions the attachment we have to things, to memory, and to the past.



Published
 2023-05-08


How to Cite
 Aubert, B. (2023). *Where Things Go*. *Journal of Anthropological Films*, 7(01).
<https://doi.org/10.15845/jaf.v7i01.3816>

More Citation Formats ▾

Issue
[Vol. 7 No. 01 \(2023\)](#)

Section
 Films

License
 Copyright (c) 2023 Baptiste Aubert



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](#).


Information

[For Readers](#)


[For Authors](#)

[For Librarians](#)

E-ISSN: 2535-437X
 Published by [Nordic Anthropological Film Association \(NAFA\)](#)



[Accessibility statement](#)

Platform & workflow by


Chapitre 6. La place des choses

Abstract

In the mid-60s, in the small Belgian town of Verviers, most of the textile factories that had contributed to the town's prosperity closed down. On witnessing the end of an epoch, the town council decided to put together a collection of old textile machines that is now stored in an old industrial shed. The film portrays a group of retired men spending their free time repairing the machines and creating a *Lieu de mémoire* where they relive their former professional activity.

Imitating their passion, I created my own collection of former industrial objects. By buying old weaving shuttles from flea market sellers that wanted to get rid of them, I sought to give a sense of the fragile collective memory of the city inhabitants where memories compete with oblivion.

Like the warp and weft of a fabric, these two filmic materials weave together to form the film *Where Things Go* – a film that questions the attachment we have to things, to memory, and to the past.

Keywords

Belgium | Memory and forgetting | Social life of things | Cultural heritage | Textile factory | Postindustrial territories.

DOI

<https://doi.org/10.15845/jaf.v7i01.3816>



Chapitre 7. Ethnographier deux collections avec une caméra, un enregistreur et deux micros

To make films is to take fragments from the world and then return them to the world from a particular perspective.

(MacDougall 2022: 33)

Capter des fragments du monde pour les retourner au monde selon une certaine perspective, voilà comment l'anthropologue et cinéaste David MacDougall définit en quelques mots la complexité du processus de création d'un film. Ce chapitre est consacré aux méthodes audiovisuelles que j'ai employées dans la réalisation de *La place des choses*. Dans les deux premières parties, je vais d'abord détailler les manières dont j'ai « capté des fragments du monde » ou, pour le dire plus précisément, je reviendrai sur les deux formes cinématographiques que j'ai employées : l'*observational cinema* d'abord puis le dispositif de collecte de navettes de métiers à tisser. Dans une troisième partie, je me baserai sur le travail de montage entrepris entre 2020 et 2021 avec la monteuse et historienne du cinéma Amélie Bussy, pour évoquer les enjeux épistémologiques et pragmatiques de la collaboration entre le monde de l'art et celui de l'anthropologie.

Observational cinema

En mars 2019, en revenant sur des images que j'avais tourné dans la réserve de machines du Solvent belge, je notai dans un de mes carnets le texte suivant :

J'ai filmé pendant longtemps les anciens du textile qui s'occupaient de leurs machines. Que faisaient-ils au juste ? Ils balayaient les couloirs, « découvraient » une pompe cachée dans les broussailles qu'ils s'efforçaient de remonter dans le hall d'exposition, ils déplaçaient des objets. J'ai hésité quant au dispositif à choisir pour filmer ces activités : tantôt au trépied, construisant un cadre dans lequel les hommes et « leurs » machines jouaient un jeu comme au théâtre. Un cadre avec un côté cour et un côté jardin, un homme et un objet méconnaissable pour le spectateur. Le cadre théâtral fonctionnait comme une mise à distance, comme si ceux qui y étaient présentés jouaient une pièce destinée à faire rire le spectateur confronté à l'incompréhension de la scène. Et puis j'ai continué abondamment à filmer en caméra portée pensant que derrière les gestes de ces hommes se cachait un lien entre l'homme et la machine. [...] J'ai pensé qu'en créant une collection d'images, en allant voir au plus près (avec des longues focales, des plans serrés, en caméra portée), en accompagnant leurs gestes au plus près, [j'ai pensé] que je pourrais accéder à un sens caché.

(Extrait du carnet de terrain, mars 2019)

La citation traduit un questionnement très pragmatique qui s'est posé lorsque je filmais dans la réserve du Solvent. Comment filmer ces hommes et leurs machines?

À partir d'où filmer, comment cadrer ? Comment faire sens des opérations banales et maintes fois observées pour les intégrer plus tard dans un film ? Hésitant entre une approche statique au trépied avec une courte focale ou une approche plus subjective en caméra portée et au plus proche des corps que je filmais, j'ai finalement opté pour la seconde. Je la trouvais plus empathique et pensais qu'elle me permettrait d'« accéder à un sens caché du lien entre les hommes et les machines ». En choisissant ce type de présence lors de mes tournages, je m'inscrivais dans la continuité d'un genre de cinéma devenu classique dans le film ethnographique, l'*observational cinema*.

Cinéma-vérité, direct cinema et observational cinema

Cinéma-vérité, *direct cinema*, *observational cinema* sont trois expressions ou trois labels qui émergent entre 1960 et le milieu des années 1970 et qui vont révolutionner le cinéma documentaire d'abord, puis ethnographique ensuite. Ces labels apparaissent à la suite d'innovations techniques : l'invention de la caméra 16mm portable qui permet de produire des images relativement bon marché sans recourir à l'utilisation du trépied, et l'invention des enregistreurs sonores de terrain type Nagra qui permettent d'enregistrer du son synchrone. Ces nouveaux outils vont engager un nouveau rapport avec les sujets sur le terrain, mais aussi avec le médium du film et sa capacité de faire émerger de la connaissance. Que ce soit en France, aux États-Unis ou au Canada, les cinéastes du réel de l'époque rejettent la « tradition didactique et le rapport vertical » du cinéma documentaire classique et multiplient les tentatives d'initier « un rapport horizontal d'homme à homme » avec les sujets des films et une prise directe avec le réel (Graff 2011 : 34). Le documentaire interprétatif classique servi par des images illustratives et un commentaire omniscient est relégué au profit d'un cinéma immersif.

Les trois termes de cinéma-vérité, *direct cinema* et *observational cinema*, bien que renvoyant à des épistémologies très proches, se réfèrent néanmoins à des écoles nationales et des personnalités singulières⁷⁴. Le terme de « cinéma-vérité » est attaché aux expériences de Jean Rouch et notamment au film *Chronique d'un été* (Rouch, Morin 1961) co-réalisé avec Edgar Morin durant l'été 1960⁷⁵. Le film fait figure de manifeste d'un type de cinéma avant-gardiste à la française qui multiplie les expériences, brouillant le documentaire et la fiction comme Jean Rouch l'avait déjà pratiqué dans *Moi un noir* (Rouch 1959) et qu'il réitérera quelques années plus tard dans *Cocorico ! Monsieur Poulet* (Rouch 1974).

⁷⁴ Pour un travail historique sur la construction des labels de cinéma-vérité et *direct cinema* dans les années 1960, voir les travaux de Séverine Graff (Graff 2011, 2014).

⁷⁵ C'est Edgar Morin qui réinventera le terme de « cinéma-vérité », traduction de l'expression *kino pravda* (кино-правда) théorisée par le cinéaste soviétique Dziga Vertov. Edgar Morin l'utilise tout d'abord pour qualifier une série de films projetés au festival de Florence en 1960, puis comme manifeste pour évoquer l'expérience cinématographique que constitue *Chronique d'un été* (Graff 2011).

Le *direct cinema* est davantage lié à une tradition américaine émergée sur la côte Est des États-Unis avec des réalisateurs et réalisatrices tel-le-s que Frederick Wiseman et son film *Titicut Follies* (Wiseman 1967) ou *Salesman* de David Maysles, Albert Maysles et Charlotte Zwerin (Maysles, Maysles et al. 1969). Le *direct cinema* est présenté par ses adeptes comme une forme de cinéma offrant un rapport de proximité privilégié avec les protagonistes. La caméra, considérée comme « *a fly on the wall* », permet de capter des interactions sociales entre les personnes filmées sans que la réalisatrice ou le réalisateur n'ait à prendre la parole. Le rapport avec le « réel » dans ces films est donné de manière directe aux spectatrices et spectateurs comme si la réalisatrice ou le réalisateur n'avaient pas pris part aux situations de captation.

Pierre angulaire des débats entre les deux formes de cinéma, la position du ou de la cinéaste et sa volonté à intervenir dans les situations filmées a été longuement discutée. Alors que pour les promoteurs-trices du *direct cinema*, la personne à la caméra se doit de rester en retrait pour capter les situations réelles, pour Jean Rouch la caméra agit comme un « catalyseur, qui, une fois "dans le bain", c'est-à-dire devenant "participant[e]", [peut] déclencher parmi les sujets filmés des réactions aux pouvoirs révélateurs » (Henley 2020b: 391).

Pour qualifier le dispositif choisi lors des tournages au sein de la réserve de machines textiles du Solvent, je préfère me référer au courant de l'*observational cinema*. Celui-ci englobe d'une certaine manière le cinéma-vérité et le *direct cinema* et permet de décrire à mon sens plus finement ma pratique de filmeur et le rapport au terrain engagé tout au long des tournages. La définition de l'*observational cinema* qui suit est celle de David MacDougall, qui, avec son épouse Judith ont longuement pratiqué ce type de cinéma :

As already mentioned, [observational films] include the sub-genres of Direct Cinema and *cinéma-vérité*, which also try to show events as they occur spontaneously. But the emphasis of observational films is slightly different. They are based on a process of discovery. Implicitly or explicitly, at their centre is the filmmaker, an observer with a camera. The film then opens this perspective to the viewer. At the same time, the emphasis is not on the filmmaker as an individual (unlike the presenters of television programmes), but on what the filmmaker is able to reveal about other people's lives. An observational film doesn't claim to be comprehensive, covering every aspect of its subject, or what would have happened in other circumstances. Instead, it presents what has happened in certain times and places when a filmmaker was present. (MacDougall 2022: 32)

L'*observational cinema* a été théorisé puis abondamment pratiqué par des ethnologues et cinéastes de l'University of California de Los Angeles (UCLA) tels que Roger Sandall, Colin Young et plus tard David et Judith MacDougall. Comme rappelé dans la citation ci-dessus, l'*observational cinema* partage avec le cinéma-vérité et le *direct cinema* la volonté de se démarquer du cinéma documentaire classique et didactique de la première partie du XXème siècle. Pour Colin Young et Roger Sandall, qui posent les bases du genre dans deux articles qui font aujourd'hui office de manifestes (Sandall 1975, Young 1995 (1975)), le film doit être exploité pour les connaissances spécifiques qu'il permet de mettre à jour (Henley 2020a). « Crucial to Young's account was the distinction he drew between films that *show* and those

that *tell* » (Grimshaw, Ravetz 2009: 8). Selon les deux auteurs, le sens anthropologique d'un film ne doit pas apparaître aux spectatrices et spectateurs dans un rapport de démonstration à travers le commentaire ou la parole des entretiens, mais dans un rapport d'immersion dans une réalité sociale donnée. Comme l'écrit David MacDougall dans « Beyond Observational Cinema »: « [Ethnographic films] are 'observational' in the manner of filming, placing the viewer in the role of an observer, a witness of events » (MacDougall 1998: 126).

Il en résulte que la pratique d'un cinéma d'observation lors des tournages nécessite une attention portée aux détails, aux situations banales, aux pratiques ordinaires des personnes sur le terrain. Avant de se concentrer sur la parole, il s'agit d'utiliser la caméra dans toute sa potentialité pour capter des situations données. Celle-ci peut alors être utilisée pour cadrer, isoler des détails de la vie quotidienne qui se révèlent intéressants soit au moment du tournage, soit plus tard lors du dérushage et du montage. Le sociologue Bernard Ganne, qui, pendant de nombreuses années a documenté le travail industriel au sein des usines Canson à la fois en Ardèche et à Qingdao en Chine, écrit à propos de l'utilisation de la caméra dans son travail filmique :

Travailler sur le quotidien, et sur l'ordinaire du travail, tel était le projet qui nous portait et qui devait guider notre caméra. Il visait à saisir non l'exceptionnel du travail chez Canson, mais les gens du papier considérés dans leur quotidien, dans le concret de leur situation. Travailler donc sur ce qui tisse et constitue si l'on peut dire la banalité, sur ce que Georges Perec appelait « l'infra-ordinaire » : sur *ces « choses communes » à « traquer » et à « débuisquer » pour les « arracher » à « la gangue dans laquelle elles restent engluées », afin de « leur donner un sens, une langue ; qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes »* : se focaliser donc sur « *ce qui semble avoir cessé à jamais de nous étonner*⁷⁶ ». (Ganne 2012: 12)

Un des plans de *La place des choses* qui illustre cette même attention portée aux pratiques ordinaires est celui de l'arrivée au travail (TC 00 :06 :18 à 00 :07 :17). Le plan fixe présente quelques objets : huit chaises hautes de couleur orange ; sur l'une d'entre elles est posé un sac à dos noir. Deux paires de chaussures, un sac à commission à carreau et une reproduction taille géante d'une lampe de mineur sur laquelle figure le portrait peint d'un homme au casque rouge complètent la scène. Le tout est disposé dans le décor d'une salle aux murs décrépis munie d'une fenêtre donnant – comme le laisse imaginer le son en hors-champ d'une voiture qui passe – sur une route passante. Au centre du cadre, un homme vêtu d'un pantalon en toile de jean troué et d'un t-shirt blanc troque une paire de chaussures de cuir noir pour une autre paire de chaussures de cuir noir plus usée que la première. La scène dure suffisamment longtemps (près d'une minute) pour contraindre les spectatrices et spectateurs à s'y trouver comme des observateurs-trices et à donner du sens aux objets et à l'action que le cinéaste les force à regarder. Le sens n'est pas donné par un commentaire en voix off ou un témoignage du personnage qui expliquerait ce qu'il est en train de faire mais il est laissé à l'interprétation des personnes qui y

⁷⁶ Les citations en italique (marquées comme tel par l'auteur de l'article) sont tirées du texte *L'Infra-ordinaire* de Georges Perec (Perec 1989: 11-12).

assistent. La scène est banale, elle relève de l'ordinaire de la réserve de machines. Sans que cela soit révélé, le simple geste du personnage principal – celui de changer de chaussures – marque l'entrée dans la journée de travail. Un geste qui symbolise en même temps qu'il réactualise le rituel de l'entrée à l'usine, le moment où les ouvrières et ouvriers troquaient leur vêtement de ville pour revêtir leur « bleu de travail ».

Cette dimension de l'*observational cinema* qui consiste à immerger les spectatrices et spectateurs dans le terrain, au contact des dimensions corporelles et matérielles du monde n'est pas sans rappeler les développements de l'anthropologie critique des années 1970 et notamment son lien avec la phénoménologie. S'inspirant des travaux d'Edmund Husserl (Husserl, Carr 1970 (1936)), ces théories de la connaissance proposent de repenser la dichotomie entre corps et esprit et de considérer la connaissance dans sa dimension incorporée. L'idée qu'il n'y ait pas de théorie pré-existante à l'expérience et aux actions, mais que la connaissance se crée à partir de l'expérience corporelle des sujets a guidé mon rapport au terrain lors des tournages. Le film, tel que je l'ai pratiqué, parce qu'il est constitué de fragments du réel enregistrés et mis bout-à-bout dans un récit s'est révélé être un médium qui permettait de construire une vision phénoménologique de la connaissance. Les spectatrices et spectateurs sont plongé-e-s en immersion dans des actions et n'ont d'autre ressort que leur propre interprétation pour les comprendre.

Relation ethnographique et traitement de la parole

La présence de l'auteur-e dans les films de l'*observational cinema* a fait l'objet de nombreux débats, notamment en regard de l'authenticité des scènes filmées et de l'objectivité des films. Ces débats sont rappelés ici par l'anthropologue et cinéaste Jeff Silva qui discute dans sa thèse le rapport à l'observation au sein de certains films du Sensory Ethnography Lab qu'il a contribué à fonder avec Lucien Castaing Taylor :

There are varying degrees and styles of observational filmmaking methods. A pure observational method makes a clear separation between the observer and the observed. The presence of the filmmaker is generally reduced as much as possible by an absence of any direct dialogue or eye contact with the camera/filmmaker. (Silva 2021: 46)

Cette position stricte de l'observateur objectif qui n'intervient pas dans les interactions et qui se sert d'une caméra distante pour enregistrer le monde sans interférer avec lui découle d'une vision positiviste du médium, telle qu'elle était notamment défendue par Margaret Mead (Bateson, Mead 2002 [1977]). Ce n'est pas cette position que j'ai voulu occuper sur les tournages du film *La place des choses*. En effet, je considère la pratique du film ethnographique comme la traduction d'un regard situé ; dans ce projet il m'est apparu impossible, voire stérile, de tenter de faire comme si la caméra et la personne qui la maniait ne faisaient pas partie de la situation sociale donnée. Pour citer le cinéaste Stéphane Breton, il était important pour moi non pas « de faire oublier la caméra », mais de « la faire accepter » dans la relation tissée avec les protagonistes du film :

On entend souvent qu'un film documentaire est vivant et juste quand la caméra est oubliée. C'est absolument faux. D'abord, une caméra n'est pas oubliée par ceux qu'elle filme. Ne les prenons pas pour des imbéciles. La caméra est un appendice aussi embarrassant et criant de fausseté qu'un âne mort. Ça se voit comme le nez au milieu de la figure. La caméra ne doit pas être oubliée, mais acceptée. (Breton, Mongin 2010: 69)

La volonté de faire accepter la caméra et ma présence sur le terrain s'est notamment traduite dans la manière de traiter la parole. Dès le départ, je me suis donné la contrainte de ne pas mettre en scène d'entretiens face caméra à la manière du *talking head*. Je voulais éviter ce type de représentations qui renvoient au reportage télévisuel où le témoignage recueilli a valeur de preuve. Il m'intéressait davantage d'enregistrer la parole en acte. Dans les scènes tournées dans la réserve du Solvent, on retrouve deux modalités d'enregistrement de la parole : soit dans une situation de captation, comme dans la séquence de découverte des hasples (TC 00 :02 :29 à 00 :06 :17) soit sous la forme de dialogues initiés entre le filmeur et les protagonistes. Cette dernière modalité de l'entretien se retrouve tout au long du film à partir de la séquence des pointes de tablier de chargeuse (TC 00 :07 :16) jusqu'au dernier entretien sur les lieux de mémoire (TC 01 :07 :45).

Ces situations d'entretiens sont toutes traitées en caméra portée. Les questions ont été posées de manière à être retenues au montage du film. Elles traduisent la présence d'une personne derrière la caméra, dont la naïveté – parfois à peine feinte – n'a pas été supprimée. Cette contrainte que je me suis fixée relativement rapidement dans le processus de tournage m'est apparue comme une forme d'éthique, une manière de symétriser le rapport entre filmeur et filmés. Si c'est bien moi qui détiens l'autorité du réalisateur et qui choisis ainsi ce qui va être montré ou non, il était néanmoins important pour moi d'inclure ma présence dans le film. Cette manière de faire permet d'intégrer le filmeur, et par là même le spectateur dans l'interaction de recherche, et ne pas faire comme si les témoignages émergeaient de manière « naturelle ». Traiter la parole de la sorte m'a amené à considérer l'entretien comme une « pratique sociale » (Lallier 2011) spécifique à la recherche et le film comme un médium qui permet de visibiliser la relation ethnographique tissée tout au long du terrain.

La présence du filmeur dans les interactions ainsi que l'enregistrement de la relation ethnographique au fil du temps nous a conduits avec Amélie Bussy à utiliser ces deux éléments comme des pistes narratives lors du montage du film. La présence du filmeur dans les interactions a été traitée de manière à rendre compte de la recherche « en train de se faire ». Si les premières séquences traduisent une certaine naïveté chez l'ethnologue, qui entraîne un agacement palpable auprès de ses interlocuteurs, à l'image de la séquence des pointes de tablier de chargeuse (TC 00 :07 :16 à 00 :10 :44), la relation est amenée à évoluer tout au long du film pour aboutir à une relation de confiance et de confidences à l'image de la dernière séquence d'entretien (TC 01 :01 :44 à 01 :07 :45).

Ce montage rend compte fidèlement de la relation ethnographique qui s'est tissée entre Paul et moi pendant toutes ces années de terrain et de la confiance témoignée petit à petit l'un pour l'autre. Il relève pourtant de la construction narrative et ne

respecte pas la chronologie du terrain. En effet la dernière scène du film, celle de la discussion autour des lieux de mémoire (TC 01 :01 :44 à 01 :07 :45) a été tournée en juin 2018, plus d'un an avant la scène des pointes de tablier de chargeuse située pourtant en tout début du film.

Pratiquer l'*observational cinema* dans la réserve du Solvent fut pour moi une manière d'exploiter au maximum la caméra pour sa faculté à rendre compte des dimensions sensorielles, matérielles et corporelles du savoir. Plutôt que de « mettre à distance » les scènes observées en utilisant un trépied pour créer des cadres très construits, j'ai opté pour une caméra subjective, attentive aux détails banals des situations. Appréhendée de cette manière, la caméra s'est révélée un outil primordial pour aborder les aspects non discursifs de la construction patrimoniale et documenter la succession de gestes qui contribuent à façonner la collection de machines textiles en un lieu de mémoire. Par ailleurs, en donnant à voir la situation d'entretien et de dialogue entre le filmeur et les protagonistes, le film documente le processus de recherche tel qu'il se pratique sur le terrain. Le film permet ainsi de rendre compte de la manière dont le terrain a été mené, négocié, donnant à voir la « dimension intersubjective de la production de connaissance » (Postma 2022: 115).

Les images tournées dans la réserve du Solvent constituent une première ethnographie qui illustre les dimensions pratiques, sensorielles et émotionnelles de la construction d'un lieu patrimonial. Par contre, elles peinent à rendre compte d'autres formes de rapports au passé plus larges et collectives telles que je les observais dans la ville de Verviers. Pour aborder les dimensions plus abstraites et collectives de la mémoire, j'ai donc été amené à développer un autre dispositif d'enquête basé sur la collecte de navettes de métiers à tisser.

Un dispositif ethno-cinématographique pour déconstruire le mythe de l'âge d'or industriel

- L'ethnologue : Est-ce que ce n'est pas à vous que j'ai acheté une navette l'année passée ?
- La vendeuse de brocante : Ah voilà mon petit copain. Il me semblait bien que je vous connaissais.
- L'ethnologue : Mais rappelez-moi...
- La vendeuse de brocante : En pré-Javais que c'était. Et c'était deux je crois. À la S.P.A aussi.
- L'ethnologue : Exactement. Et rappelez-moi c'était quoi comme navette déjà ?
- La vendeuse de brocante : Euh. C'était des établissements Duesberg. De ma famille.
- L'ethnologue : De votre famille ?
- La vendeuse de brocante : Oui. Euh. Mon cousin avait repris l'atelier Duesberg à cette époque-là et c'est une navette de ma famille.
- L'ethnologue : Parce que depuis, en fait, j'ai commencé une collection de navettes.
- La vendeuse de brocante : Ben oui, vous la commencent à cette époque-là. Je me rappelle. Ne m'enregistrez pas hein ?!
- L'ethnologue : Si vous ne voulez pas que je vous enregistre... Non j'ai commencé une collection de navettes et une collection d'histoires de navettes.

- La vendeuse de brocante : Ah ben oui forcément. Il faut avoir l'historique pour savoir les provenances de vos navettes c'est clair ça, y'a pas photo ! Et vous travaillez pour Vedia⁷⁷ ?
- L'ethnologue : Ah non je ne travaille pas pour Vedia, je fais une thèse de doctorat sur l'histoire textile à Verviers.
- La vendeuse de brocante [pointant le micro] : Oui mais ici ?
- L'ethnologue : Ici c'est pour ma thèse de doctorat.
- La vendeuse de brocante : Ah d'accord. Je n'ai pas de navettes.
- L'ethnologue : Mais vous pourriez me re-raconter l'histoire de cette navette-là. Mais sauf si vous ne voulez pas que je vous enregistre évidemment.
- La vendeuse de brocante : Mpfhh. Y'a pas de problèmes. Si ça peut vous sauver. Moi y'a pas de soucis.
- L'ethnologue : Ça ne vous embête pas ?
- La vendeuse de brocante : Non.
- L'ethnologue : Ben voilà. J'enregistre.

(Extrait de la « navette méthodologique », brocante des cerisiers 15 septembre 2019)

Pendant toute la durée de mon ethnographie de la collection de machines textiles du Solvent, je n'ai cessé d'imaginer quels pourraient en être les hors-champs. En effet, je cherchais d'autres lieux dans la ville qui me permettraient de questionner d'autres modes de réappropriation du passé de l'industrie textile. Cette volonté d'« aller voir ailleurs » avait plusieurs origines. Premièrement, je ne voulais pas que le film que j'étais en train de réaliser reproduise un discours patrimonialisant et nostalgique sur la disparition du travail industriel. Conscient des biais esthétisants du film ethnographique lorsqu'il s'attache à la documentation de modes de vie « disparus »⁷⁸, je craignais que le portrait sensible des hommes de la réserve du Solvent que j'étais en train de réaliser ne vienne alimenter un récit de l'âge d'or industriel verviétois déjà bien ancré dans le discours officiel. Je tenais aussi à ce que le film puisse représenter d'autres formes d'attachements ou de détachements au passé (et aux objets) que j'observais par ailleurs dans la ville. Lors de mes séjours à Verviers, je me rendais compte que l'attachement au passé industriel était très contextuel, circonscrit à certains lieux comme la réserve des machines du Solvent, mais largement absent d'autres sphères de la vie sociale. Finalement, je tenais à trouver un dispositif cinématographique qui me permette de déborder les dimensions singulières et personnifiées d'attachement au passé que le dispositif d'*observational cinema* pratiqué au Solvent mettait à jour. Je voulais trouver un moyen pour questionner puis représenter ce que j'appelais, à la suite des travaux de Maurice Halbwachs, la « mémoire collective de la ville » (Aubert 2021a).

Une des pistes que j'ai suivie assez rapidement dans ma recherche, et ce avant même mon entrée en thèse en septembre 2017, a été celle des lieux de vente de vêtements de seconde main et plus généralement le marché de la fripe. Cette première idée que j'ai explorée – un peu trop longtemps d'ailleurs – visait à mettre en parallèle la disparition de l'industrie textile avec la relative importance d'une économie du vêtement de seconde main dans la ville de Verviers. Si j'ai finalement

⁷⁷ Vedia est la chaîne de télévision locale.

⁷⁸ Voir le chapitre « Film ethnographique, travail et disparition ».

laissé tomber cette hasardeuse comparaison, cette enquête parallèle m'a toutefois donné un aperçu assez complet sur les lieux (associations religieuses, œuvres de bienfaisance, friperies) dans lesquels les vêtements sont revalorisés puis échangés. C'est en suivant la piste de la fripe que j'ai mis les pieds pour la première fois dans la brocante du lundi de Pâques organisée dans le centre-ville de Verviers. J'avais entrepris de suivre un de mes interlocuteurs sur le terrain, Mohammed Ashqar, ancien tisserand retraité, originaire de Palestine et très actif dans la revente d'objets de seconde main. Ce jour-là, alors que je filmais quelques plans d'un stand de vente de vêtements de bébé situé à quelques mètres du stand de Mohammed, un vendeur me prit à parti en brandissant un objet dont il ne manqua pas de me vendre la valeur patrimoniale :



- [Pointant la caméra] Est-ce qu'on parle là-dedans ?
- Oui on parle.
- Bon eh bien on appelle ça une navette et c'est la grande. Pour tisser et tout ça. La ville de Verviers était réputée pour la laine avant. Hein ! Vous le savez certainement bien. Et ce sont de navettes ainsi et de plus petites aussi [dont ils] se servaient. On en a récupéré, mon fils et moi et nous en avons fait des appliques. De façon à pouvoir garder quelque chose de valable, un souvenir vis-à-vis du temps passé, que nous avons vécu en particulier. Vous ne sauriez pas en trouver des pareilles. Réellement. Réellement. Vous pouvez faire le tour [de la brocante]. C'est une pièce exceptionnelle. Navette de grande dimension parce que les petites n'ont pas la même importance.

Et maintenant on fait des navettes en fer, ça c'est encore en bois celle-là. Oui ça c'est vraiment en bois. Ça c'est vraiment les anciennes, Monsieur. Qui existent depuis 100, 200 ans. Lorsqu'on a commencé, eh bien la ville de Verviers avec la laine, et bien on a fait une navette pareille et ça a continué des années et des années. Et alors, en souvenir, je vous l'ai dit tout à l'heure, nous en avons fait des appliques. Et je dois dire que le souvenir du passé compte toujours Monsieur ! L'évolution se fait toujours après. Vous le savez bien. »

(Extrait de la « navette applique », brocante du lundi de Pâques avril 2018).

Je n'ai pas tout de suite accordé d'importance à cette première histoire de navettes enregistrée par hasard en avril 2018⁷⁹. Quelques mois plus tard pourtant, en septembre, j'achetais deux navettes supplémentaires à la brocante d'Andrimont, puis deux à la brocante de la S.P.A. de Stembert notant à chaque fois dans mon carnet de terrain les discussions que j'avais eues avec les vendeuses et les vendeurs. Ces cinq premières navettes m'ont amené à penser un dispositif cinématographique⁸⁰ qui partirait de la collecte de navettes de métiers à tisser sur les brocantes pour penser la mémoire collective de la ville de Verviers. Il m'intéressait alors de

⁷⁹ Je laissais d'ailleurs ce premier objet sur le stand et ne l'achetais que l'année suivante lors d'une seconde visite sur le marché aux puces.

⁸⁰ Pour une histoire et une définition de la notion de dispositif cinématographique en anthropologie, voir l'ouvrage de Mouloud Boukala (Boukala 2009, Laplantine 2009) et pour une définition posée d'un point de vue des études intermédiaires, l'article synthétique de Rémy Besson (Besson 2012).

réinterpréter la collecte d'objets, méthode classique des débuts de l'anthropologie de terrain sur un terrain européen et contemporain⁸¹.

Le désir de représenter la mémoire collective – processus cognitif diffus et par définition invisible – par le biais du cinéma m'a amené donc à me tourner vers des formes cinématographiques qui débordent le paradigme observationnel. L'histoire du film ethnographique est marquée par une longue tradition de réalisations qualifiées d'« avant-garde » (MacDonald 2014), de « film expérimental » (Schäuble 2018, Schneider, Pasqualino 2014), ou d'« ethnographie expérimentale » (Russell 1999). Si ces labels me semblent avoir une portée limitée (toute forme de cinéma étant une forme d'expérimentation), ils semblent néanmoins intéressants pour qualifier des travaux de cinéastes qui tentent de dépasser le « *realist-narrative paradigm* » (Schneider, Pasqualino 2014: 1). Des cinéastes et ethnologues qui – de Dziga Vertov à Lucien Castaing-Taylor en passant par Maya Deren ou Trinh T. Minh-ha – se sont intéressé-e-s au film dans sa capacité à rendre compte de processus culturels invisibles (Willerslev, Suhr 2013) et ont ainsi expérimenté des manières de dépasser « the conventional visual processes of representation » (Grossman 2023: 88).

Parmi ces différentes expérimentations, le travail de l'anthropologue et cinéaste Alyssa Grossman m'a particulièrement intéressé. Seule ou en duo avec l'artiste Selena Kimball, Alyssa Grossman a développé une série de travaux filmiques sur la mémoire et la culture matérielle en Roumanie postcommuniste dans lesquels elle interroge la capacité du médium filmique à rendre compte du phénomène de la mémoire. Comme elle le développe dans l'article « *Filming in the Light of Memory* », le cinéma peine à représenter le « paysage de l'esprit » (MacDougall 1992: 68), et ce malgré les nombreux parallèles qui existent entre l'enregistrement d'images, leur conservation et les processus de souvenir.

[...] What happens when the object of study is an immaterial, cognitive phenomenon not perceptible through vision alone? (Grossman 2013: 198)

Dans *In the Light of Memory* (Grossman 2010), tourné principalement dans le parc *Cișmigiu* situé dans le centre de Bucarest, la réalisatrice a utilisé des longs plans panoramiques réalisés en fixant une caméra DV à l'arrière d'un vélo pour évoquer les aspects bergsoniens de la mémoire, « not as a substance physically lodged in matter, but as constant yet discontinuous movement woven into bodily experiences of duration of time » (Grossman 2013: 198). Si ce premier film aborde la question de la mémoire plutôt à partir des lieux et du paysage, le film *Memory Objects, Memory Dialogues* (Grossman, Kimball 2011), co-réalisé avec Selena Kimball offre une autre expérience autour de processus mémoriels faisant directement intervenir les objets du quotidien. Le film consiste en une installation vidéo de deux canaux qui présentent de manière simultanée une collection d'objets du quotidien datant de la période communiste et des témoignages enregistrés avec les propriétaires de ces

⁸¹ La construction théorique de ce dispositif d'un point de vue de l'anthropologie de la mémoire et de la culture matérielle est reprise dans le chapitre 8 « Faire la navette ».

objets. Travaillant à partir de la notion de mémoire involontaire de Proust et Benjamin, ce film explore la manière dont les objets fonctionnent « not solely as repositories for artifacts of remembrance, but as containers for things that have been forgotten » (Grossman 2015). Ce constat l'amène à penser la mémoire collective du passé communiste roumain en dehors d'une dichotomie classique qui oppose la nostalgie à l'amertume (Grossman 2015: 292), mais plutôt comme un lieu de discussion entre différentes formes de souvenirs. « Rather than demonstrating either full complicity with or total resistance to the system, my interviewees had the capacity to work around it, even mock it, with self-conscious and deliberate wit » (Grossman 2020: 139).

Bien que consultés une fois mon propre travail filmique terminé, les travaux d'Alyssa Grossman et de Selena Kimball m'ont donné matière à penser les rapports au passé à partir du présent. Ces deux films constituent des exemples stimulants sur la manière dont le cinéma expérimental non-figuratif peut rendre compte et questionner les processus mémoriels contemporains.

Monter un film à quatre mains : la collaboration en question

Ce matin, 3h48, je me réveille en sursaut à la suite d'un rêve. [...] Dans le creux de la nuit, il y a un sentiment qui se clarifie. Je sais ce qui provoque chez moi excitation et angoisse. Oui c'est peut-être de se mettre au travail, de chercher une forme à ce film et de le voir aboutir. Mais je n'ai peur ni du travail, ni que celui-ci touche à sa fin. Ce qui m'angoisse le plus c'est de me confronter à un regard extérieur, celui d'Amélie en l'occurrence. De me mettre à nu en lui montrant ce que j'ai fait, sans peut-être suffisamment savoir ce que je faisais. Amélie est monteuse, elle est donc la première spectatrice, celle qui va regarder les images brutes et qui va questionner tous les choix faits jusqu'ici (pourquoi tu as filmé ceci, cette personne, pourquoi tu as sélectionné telle séquence dans tout le corpus, etc.). [...]

Amélie qui pendant ces trois semaines va questionner chacun des choix, les discuter avec son bagage de cinéaste, pas celui de "créatrice suspecte", comme le diraient les académiciens frileux, mais avec son bagage de cinéaste érudite, férue de cinéma documentaire et de lectures à son sujet. Et je crois que c'est ce processus de mise à nu qui m'angoisse.

(Extrait du carnet de terrain, le 01 février 2021)

Ces quelques notes, prises le matin du premier février 2021, à peine arrivé dans un chalet que ma mère et son compagnon nous mettaient à disposition pour notre travail, traduisent bien l'angoisse avec laquelle j'abordais cette résidence de montage avec Amélie Bussy et les questions qui me traversaient alors. Il y est question de montrer des images du terrain pour la première fois, du sentiment de « mise à nu » qu'une telle idée provoquait chez moi, mais aussi de la collaboration avec une monteuse, appartenant au monde du cinéma sur un projet de recherche académique.

J'ai rencontré Amélie Bussy pour la première fois lors d'un colloque organisé conjointement par l'École Nationale Supérieure d'Architecture et l'Université Jean-Monnet de St-Etienne en novembre 2018. La rencontre intitulée « La ville industrielle à l'écran » était le premier grand colloque dans lequel je présentais ma recherche de doctorat. Amélie et moi intervenions dans un panel consacré aux

processus de patrimonialisation et d'oubli liés à la désindustrialisation des villes européennes. J'étais au tout début de ma recherche et j'avais choisi de présenter quelques séquences tournées dans la réserve des machines que j'avais montées pour l'occasion. Les échanges avec Amélie furent tout de suite stimulants et sympathiques. Sa double formation de monteuse et de chercheuse en histoire et esthétique du cinéma⁸² m'a d'emblée fait imaginer une éventuelle collaboration avec elle sur le montage du film. Une bourse d'aide à l'écriture cinématographique du canton de Berne obtenue avant mon entrée en thèse me permettait d'engager une personne pour travailler sur le film et j'étais convaincu que le regard extérieur d'une « première spectatrice » m'aiderait à mettre de l'ordre dans mes images et à construire la narration du film.

Le premier confinement du printemps 2020 a clairement signifié pour moi un arrêt des tournages à Verviers. Travaillant à la fois avec des personnes âgées qualifiées « à risque » et dans les brocantes qui furent interdites pendant toute la durée de la pandémie, j'ai été contraint d'arrêter de produire des images et de me plonger dans ce que j'avais déjà. Je recontactai alors Amélie pour lui proposer de m'aider à monter le film et nous convînmes d'une première résidence de montage d'une durée d'une semaine prévue en juillet 2020 à Bordeaux. Durant toute la durée du premier confinement, j'amorçais une phase importante de dérushage, sélectionnant parmi les dizaines d'heures tournées depuis 2016 différents corpus d'images : le premier composé d'une vingtaine d'heures tournées dans la réserve de machines, et un second composé de quatre heures de rushs sonores issus de ma collection de navettes de métiers à tisser. La logique qui a prévalu pour la sélection de ces images consistait à identifier un certain nombre de machines de la collection autour desquelles les bénévoles avaient travaillé et que j'avais soit documentées de manière relativement exhaustive, soit autour desquelles j'avais mené des entretiens particulièrement intéressants pour le propos du film. Mon idée d'alors était que le film s'organise non seulement autour des portraits des bénévoles, mais aussi autour de certains objets de la collection qui réapparaîtraient tout au long du film et dont les spectatrices et spectateurs suivraient la restauration. Cette idée de montage chronologique a été conservée pour le métier à tisser Jacquard restauré par Marc, respectivement entre les TC 00 :16 :08 et 01 :13 :18 dans le film et entre juin 2018 et septembre 2021 dans « la vraie vie ». En plus de ces deux corpus d'images et de sons, j'amenais lors de notre première résidence de montage quelques séquences que j'avais montées à la suite de présentations dans différents colloques.

Cette première semaine de travail à Bordeaux avait pour but d'éprouver la cohabitation des deux matières filmiques constituées par l'ethnographie des machines textiles et celle des navettes. Elle donna lieu à la constitution d'un premier ours⁸³ d'une cinquantaine de minutes, composé des séquences que j'avais montées en

⁸² Amélie Bussy est docteure de la faculté Humanités de l'Université Bordeaux-Montaigne. En 2014, elle y a défendu une thèse consacrée au remontage d'archives dans le cinéma d'Harun Farocki (Bussy 2014).

⁸³ Dans le jargon cinématographique, l'« ours » désigne un premier montage brut.

amont et de deux nouvelles séquences de navettes montées par Amélie durant la semaine.

Entre confiance et tension

La seconde résidence qui eut lieu en hiver 2021 fut la plus longue de toutes⁸⁴. Elle débuta par un visionnement intensif de l'ours que nous avons réalisé à Bordeaux, visionnement qui s'étala sur plus de deux jours :

Hier, nous avons repris pendant toute la journée le dérushage intensif de l'ours, séquence par séquence. [...] L'idée de ce procédé est de transcrire tout ce qui est dit dans chacune des séquences. Après ce visionnement nous échangeons (chacun son tour) sur ce que nous trouvons important dans 1) ce qui est dit, 2) ce qui est entendu et 3) ce qui est montré (images, rapport au filmeur, etc.). La description de ce qui est dit est notée sur un ou plusieurs post-its disposés sur le mur blanc de la pièce où nous travaillons. Cette manière de faire permettra à la fois de savoir rapidement ce qu'il y a dans chacune des séquences, de choisir parmi les multiples contenus pour resserrer les propos et finalement permuter « sur le papier » l'ordre des séquences de manière à trouver, ou créer de nouveaux « bons voisinages » que l'on pourra reprendre plus tard sur la *timeline*. Cette manière de faire permet surtout d'échanger et de s'accorder sur les intentions. Accorder nos violons en quelque sorte. Cette étape est très longue, Amélie et moi avons beaucoup à dire. Parfois nous sommes d'accord. Parfois nos avis divergent. Elle joue là à merveille son rôle de première spectatrice, de personne extérieure au processus, relevant les éléments qu'elle ne comprend pas, questionnant chacun de mes choix avec une grande patience, un plaisir visible. Mes intentions se nourrissent de ses doutes et ses incompréhensions. Et c'est très plaisant. D'autant que sa lecture est nourrie de son excellente connaissance du cinéma documentaire.

(Extrait du carnet de terrain, le 03 février 2021)

Au terme de ce premier visionnement, Amélie replongea dans la matière brute des rushs pour remonter chacune des séquences de l'ours. Cette manière de faire visait non seulement à améliorer le montage bancal que j'avais fait jusque-là, mais aussi à créer plusieurs versions d'une même séquence. En effet, chaque séquence de *La place des choses* a été montée en plusieurs versions – jusqu'à quatre ou cinq – de sorte qu'elles puissent avoir des rôles différents en fonction de leur place dans le montage final. Selon le besoin d'informations, la progression de la narration, le rythme du film ou la l'écriture de la présence du filmeur, il était alors possible de choisir l'une ou l'autre version, privilégiant par exemple un long entretien ou raccourcissant un plan d'observation.

Le montage des séquences s'est joué sur deux modalités conformément aux deux formes cinématographiques que j'avais pratiquées sur le terrain. Les scènes d'*observational cinéma* furent montées en respectant au maximum la continuité des plans et en évitant au maximum l'utilisation de plans de coupe. Seuls deux plans de coupes sont utilisés dans le film pour masquer des plans visuels trop mal filmés ou des coupes dans le montage des entretiens. Par ailleurs, Amélie et moi avons été particulièrement attentifs à conserver le rythme de parole des personnages. Les séquences de navettes, par contre, offraient la possibilité d'une plus grande liberté

⁸⁴ Le montage du film a duré six semaines réparties sur trois résidences effectuées entre juillet 2020 et juin 2021.

vis-à-vis de la matière sonore qui, comme elle est placée en *off*, permet une construction différente. Le traitement des différents éléments (le son, le jeu du texte et l'utilisation des plans de paysages) a donné lieu à un montage extrêmement fin, digne d'un travail d'orfèvre destiné à recréer à partir de très courtes citations le sentiment d'une discussion ininterrompue.

Malgré la bonne entente et la confiance que nous avons dans notre travail respectif, une tension a néanmoins commencé à se faire sentir lors de la dernière semaine de résidence. En plus de la pression inhérente au processus de montage – personnellement je voulais repartir avec un film quasiment abouti – les « frictions » ont porté sur les formes de la collaboration et sur les manières de monter le film :

Ce soir avec Amélie, nous avons discuté de la méthode de travail mise en place avec une certaine pointe d'angoisse, autant chez elle que chez moi. "Chaque film a sa propre histoire de montage" me dit-elle. Toujours est-il que, selon elle, un réalisateur va normalement voir son monteur ou sa monteuse avec une cinquantaine d'heures d'images. Les dix premiers jours de travail sont alors consacrés au visionnement des plans dans leur intégralité et à leur classement dans différents chutiers. De cette manière, la personne qui monte le film a la même connaissance de la matière que la personne qui le réalise. [...]

Depuis 2017, j'ai monté des séquences que j'ai présentées dans des colloques. J'ai donc développé "une certaine intelligence par rapport à ce projet" (dixit Amélie). Cette "certaine intelligence" a guidé le visionnement de l'intégralité des rushs et la constitution des corpus. C'est à partir de ces corpus, et de l'"ours" de mes séquences que nous avons entrepris le travail sans prendre le temps de re-visionner la totalité des rushs ensemble. Du coup Amélie ne connaît pas l'intégralité de la matière. En résultent des surprises comme mercredi dernier lorsqu'elle a "retrouvé" des scènes collectives de café alors qu'elle remontait la scène de "Paul à la carte". Ce soir il y a une pointe d'angoisse dans la voix d'Amélie. Elle veut éviter à tout prix que nous nous retrouvions en troisième semaine à repuiser dans les rushs pour trouver des solutions. Que le film "soit coincé" et que l'on se retrouve à parcourir l'ensemble des rushs pour essayer de trouver des solutions. "Un film cela se fait normalement dans l'autre sens" finit-elle par dire.

(Extrait du carnet de terrain du 6 février)

Cette dernière note de terrain illustre la principale « friction créative » (Baracchini, Dassié et al. 2022) qui a émaillé le montage du film *La place des choses*. Elle portait sur deux manières d'appréhender le montage d'un film : celle propre au monde du cinéma qui exige que les personnes qui montent et réalisent le film visionnent ensemble la matière brute et celle propre à l'histoire de ce film qui nous a conduits à travailler à partir de deux corpus d'images sélectionnés et de séquences que j'avais montées au préalable.

De ces quelques notes de terrain dressant rapidement le compte-rendu de la phase de montage du film, on peut tirer quelques remarques sur le processus de collaboration et sur les articulations entre monde de l'art et monde de la science. Premièrement, la collaboration telle qu'elle a été initiée avec Amélie tend à rompre avec une certaine dichotomie positiviste qui oppose habituellement le champ de la création artistique à celui de la production de connaissances scientifiques. Une dichotomie qui est construite autour des conventions (Becker 2017) propres à chacun des champs (le travail collectif du monde du cinéma vs le travail solitaire de la recherche doctorale) et aux intentionnalités (Gell 2010) supposées différentes des artistes et des anthropologues face à la matière du réel. De par son parcours

professionnel, Amélie est à la fois ancrée dans le monde du cinéma – par sa formation de monteuse – et dans le monde académique – par ses travaux de recherche. Nous partageons ainsi beaucoup de références communes, tant dans le domaine du cinéma documentaire, que du film ethnographique, ou encore de l’anthropologie⁸⁵. Nos intentionnalités par rapport à la matière filmique étaient donc très proches à la fois quant à la manière de restituer le rythme des séquences, de traiter la parole ou d’accorder de l’attention aux détails ethnographiques.

Par contre, l’histoire du film, développé dans un contexte académique, a eu un impact sur la collaboration. En effet, Amélie est intervenue relativement tard dans sa réalisation au moment où j’avais déjà effectué le montage de nombreuses séquences. L’existence de ces premières séquences nous a conduits à entreprendre le montage dans le « mauvais sens » par rapport à une réalisation classique, nous amenant au terme de la deuxième résidence à un moment de tension.

Cette expérience amène à penser les enjeux de la collaboration entre artiste et anthropologue non pas tellement d’un point de vue normatif, en calquant des intentions stéréotypées des un-e-s et des autres, mais d’un point de vue pragmatique, portant une attention sur les manières de faire propres à chaque profession. Cette posture nécessite une verbalisation des attentes respectives de chacun chacune, mais aussi de prendre en compte les impératifs propres à chaque champ professionnel, qu’il soit artistique ou scientifique. Seule une telle attention portée aux détails de la rencontre permet d’initier un dialogue fécond à même d’enrichir la recherche et la production de connaissances.

Pour clore cette partie, je ne peux que me référer aux mots de Claire Atherton, monteuse des films de Chantal Akerman dont nous avons souvent évoqué le travail avec Amélie durant nos résidences de montage. Elle évoque la tension comme un état nécessaire à la création, ou quand la personne qui réalise le film et celle qui le monte sont prises dans un même état de tension, au service du film.

Il semble évident que la relation entre réalisateur et monteur repose sur la confiance. Mais travailler dans la confiance ne veut pas dire être toujours d’accord. C’est sentir qu’on est dans le même mouvement, dans la même tension. C’est ne pas avoir besoin de se protéger, pouvoir abandonner la maîtrise pour être vraiment à l’écoute de soi, de l’autre et des images. C’est être prêt à lâcher ses certitudes, à oublier ses décisions, pour laisser le film grandir. (Atherton 2018: 96)

⁸⁵ La compagne d’Amélie, Michèle Pedezert, est anthropologue. Au moment du montage du film, elle était en processus d’écriture d’une thèse de doctorat portant sur la vie ordinaire des personnes de grand âge dans un village du Sud-Ouest français (Pedezert 2022).

Faire la navette : construire un objet-témoin de la mémoire collective de la ville postindustrielle belge de Verviers

Baptiste Aubert

témoigner

witnessing

Numéro 36, automne 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1080951ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1080951ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités

ISSN

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aubert, B. (2020). Faire la navette : construire un objet-témoin de la mémoire collective de la ville postindustrielle belge de Verviers. *Intermédialités / Intermediality*, (36), 1-16. <https://doi.org/10.7202/1080951ar>

Résumé de l'article

Comment rendre compte de la mémoire d'une ville postindustrielle par le médium du cinéma ? Dans cet article, je présente un dispositif cinématographique construit autour de la collecte d'objets et de témoignages. En revisitant la notion d'« objet-témoin », je parcours les brocantes de la ville de Verviers afin d'acquérir d'anciennes navettes de métiers à tisser et de reconstruire leur histoire avec les vendeurs-esses qui s'en séparent. L'ensemble des récits collectés me permet de questionner, puis de représenter la « mémoire collective » de cette ville postindustrielle belge.

Tous droits réservés © Revue Intermédialités, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. <https://www.erudit.org/fr/>

Chapitre 8. Faire la navette

Faire la navette : construire un objet-témoin de la mémoire collective de la ville postindustrielle belge de Verviers

Baptiste Aubert
Université de Neuchâtel (Suisse)

À M. Ashqar, ouvrier textile et brocanteur (1951 – 2019)

La dernière trace, c'est ce qui est donné à voir lorsque nous arrivons trop tard. Après coup. Les cinéastes s'expriment toujours après coup. Comme les historiens qui parlent quand c'est déjà fini, presque réglé, en cours d'être passé — plus ou moins bien passé.

(Beuchot, Bober et al. 2003: 9-10)

Depuis l'invention du cinématographe par les frères Lumière en 1895, cinéma, mémoire et anthropologie ont entretenu des rapports étroits. Par sa capacité à enregistrer des événements et à les transformer en des documents à même d'être conservés dans le temps, la caméra a rapidement suscité l'intérêt de nombreux ethnologues. Elle fut pensée comme un outil qui permettait de saisir des rituels, des cérémonies ou des processus de fabrication d'objets et de transformer ces événements en des documents susceptibles de témoigner dans le futur d'un certain état du monde une fois qu'il aurait disparu. C'est par ces quelques mots que l'on peut traiter très succinctement des rapports entre film et mémoire en anthropologie. La question se pose toutefois différemment lorsqu'on ne considère pas le film comme un objet de mémoire (un document qui, une fois conservé, témoignera d'un moment révolu), mais lorsqu'on cherche à faire de la mémoire un objet de film. Si, comme

énoncé dans la citation qui figure en tête de cet article, historiens et cinéastes partagent la propension à s'exprimer « après coup », une fois l'événement passé, que dire alors d'un ethnologue qui aurait pris pour objet d'étude la mémoire collective et qui chercherait à la représenter par le biais du cinéma ? Comment rendre compte de la mémoire, phénomène à la fois mental, fragmentaire, diffus et invisible, par le médium du film, composé, lui, d'images et de sons ?

Dans cet article, je présente et discute un dispositif ethno-cinématographique⁸⁶ que j'ai développé dans le cadre de ma thèse de doctorat, qui porte sur la mise en images de la mémoire dans l'ancienne ville textile lainière de Verviers, en Belgique. Le dispositif dont il sera question consiste à arpenter les brocantes de la ville de Verviers⁸⁷ à la recherche d'anciennes navettes de métiers à tisser que j'achète auprès des habitant-e-s qui les mettent en vente. Muni d'un enregistreur et de deux micros, j'enregistre lors de chaque transaction un court entretien sonore sous forme de micro-trottoir avec le/la vendeur-euse, lors duquel nous nous efforçons ensemble de documenter le parcours biographique de la navette dont il/elle s'apprête à se séparer. La création d'une double collection, à la fois des navettes que j'achète et des témoignages que j'enregistre, me permet de penser la mémoire collective de cette ancienne ville industrielle. Une fois de retour de « mes campagnes de collecte » et après avoir effectué un premier travail d'inventaire, je plonge dans la matière des témoignages pour en sélectionner quelques extraits, qui sont ensuite montés sur des images de paysages tournées par mes soins dans la ville de Verviers. Les séquences qui résultent de ce travail de montage sont destinées à tisser une des trames narratives du film ethnographique long-métrage intitulé *La place des choses*⁸⁸, que je réalise dans le cadre ma thèse.

Le texte de cet article est articulé autour de trois parties reprenant les différents temps de mon dispositif de recherche. Dans la première, intitulée « Collecter », je m'attacherai à décrire le cadre théorique qui m'a fait imaginer la constitution d'une collection de navettes de métiers à tisser pour engendrer une série de témoignages sur le passé de l'ancienne ville textile lainière de Verviers. En revenant sur les concepts d' « objet-témoin », de « biographie des choses », puis de « mémoire collective », je traiterai des rapports entre mémoire et culture matérielle en anthropologie. Dans la deuxième partie, intitulée « Penser/Classer », en hommage au recueil de textes de Georges Perec (Perec 2003 (1985)), je décrirai de manière minutieuse les opérations de tri et de rangement auxquelles je m'astreins à mon retour de brocantes. Ce passage me permettra de prendre congé des objets et des

⁸⁶ Pour une discussion de la notion de dispositif dans le cinéma documentaire et de ses apports pour l'anthropologie visuelle, voir *Le dispositif cinématographique : un processus pour [re]penser l'anthropologie* (Boukala 2009).

⁸⁷ Les brocantes sont des marchés d'objets d'occasion très populaires en Belgique. Ces moments d'échanges d'objets sont semblables à d'autres marchés appelés, en Europe et en Amérique du Nord, « vide-grenier », « marché aux puces », « braderie », « *flea market* », « *garage sales* », etc.

⁸⁸ Le film *La place des choses* est construit autour de l'ethnographie de deux collections d'anciens objets industriels. Pour une présentation de l'autre collection dont il est question dans le film, voir le texte « Un cimetière de machines en guise de lieu de mémoire » (Aubert 2021b).

possibilités réduites d'analyse que permet la matérialité des choses pour aborder les choix de réalisation qui m'ont permis de passer de l'abondante matière des témoignages aux courtes séquences qui forment une des trames narratives du film *La place des choses*. Dans la dernière partie, intitulée « Re-présenter », je m'appuierai sur les trois séquences vidéo qui ponctuent cet article pour discuter les choix esthétiques qui ont orienté le montage. J'argumenterai que la remise en images des témoignages sonores sur des plans tournés dans la ville donne à voir un paysage postindustriel en contrepoint des représentations habituelles de ce genre d'espace construites sur le mythe de l'âge d'or et du paradis perdu.



III. 16 : Étalage d'objets à la brocante de la S.P.A. (Stembert, septembre 2019).

Collecter

Certains dimanches d'été, des brocantes sont organisées dans la ville de Verviers. Lors de ces événements, les habitant-e-s du quartier sont invité-e-s à louer une portion de trottoir pour y déposer les objets dont ils/elles ont choisi de se séparer⁸⁹. Toutes les personnes qui prennent part aux brocantes sont soumises à une même règle : ne vendre que des objets usagés. La brocante la plus importante de la ville a lieu tous les lundis de Pâques depuis trente-cinq ans. Dans le centre-ville, environ six cents vendeurs-euses et vingt mille visiteurs passent la journée à s'échanger des objets de seconde ou de troisième main. Le reste de l'été, chaque quartier ou presque a sa brocante organisée par des collectifs tels que des mouvements de scouts, des écoles de quartiers ou d'autres associations à but non lucratif. Parmi les objets disposés sur les tables ou posés sur les bâches de plastique étendues à même le sol, il arrive parfois que l'on trouve des navettes de métiers à tisser.

Introduites en même temps que les métiers à tisser mécaniques, les navettes ont d'abord servi à Verviers dans l'industrie. Par un jeu d'allers-retours sur le métier, elles servaient à faire passer le fil de trame entre les fils de chaîne et ainsi à constituer la trame du tissu. Au début du 19^e siècle, la ville de Verviers connut un

⁸⁹ Pour une discussion de la brocante comme lieu d'échange d'objets et de récits mémoriels, voir « Objets de peu : les marchés à réderies dans la Somme » (Debary, Tellier 2004) et *De la poubelle au musée : une anthropologie des restes* (Debary 2019).

important développement économique après l'implantation d'usines textiles lainières, faisant de cette ville de province « le point de départ de la révolution industrielle sur le continent européen » (Joris, Potelle 2017: 23). En devenant un des centres mondiaux du traitement et du négoce de la laine, Verviers fut pendant un siècle et demi un des moteurs industriels et économiques de la Belgique. Après plusieurs premières crises qui avaient marqué le secteur depuis la fin du 19^e siècle, c'est à partir de 1955⁹⁰ que surviennent les fermetures massives d'usines⁹¹. La ville passe alors de « première ville industrielle sur le continent européen » à ville *post-industrielle*, sans que ni les habitant-e-s ni les autorités politiques ne sachent comment combler le vide identitaire qu'induit ce nouveau préfixe. Comme dans d'autres régions du monde marquées par la désindustrialisation, Verviers est décrite en utilisant le mythe de l'âge d'or et du paradis perdu. Selon ce récit, la ville du présent est comparée à une autre ville le plus souvent fantasmée et présentée comme riche et prospère. Cette comparaison entre la ville d'hier et celle d'aujourd'hui se fait au détriment de la dernière, à laquelle est reproché un prétendu délabrement architectural, économique et social. On trouve des traces de cette conception temporelle de la ville jusque dans l'expression « ex-cité lainière », fréquemment utilisée par les journalistes pour nommer Verviers et qui met l'accent sur ce que la ville *a été*, la plupart du temps pour critiquer son état actuel.

Pendant longtemps, la collecte d'objets en ethnologie a été marquée par le paradigme de l'objet-témoin⁹². Cette manière d'appréhender la culture matérielle, émergée au début du 20^e siècle, est construite sur une double idée. Premièrement, les objets sont pensés comme étant une source de connaissances. Les ethnologues de terrain sont donc invité-e-s non plus à se focaliser sur des curiosités, mais à s'intéresser aux objets du quotidien tout en s'efforçant de documenter leur utilisation par le biais de la photographie, du film ou des entretiens. Cette propension à valoriser les objets du quotidien se retrouve dans la fameuse règle de la « boîte de conserves », qui, comme l'écrivent les auteurs des *Instructions sommaires*, « caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou le timbre le plus rare » (Musée d'ethnographie du Trocadéro 1931: 8). Par ailleurs, dans cette période de

⁹⁰ La date de 1955 s'est inscrite dans les mémoires comme date marquant le début de la dernière crise textile notamment à la suite de la parution en 1989 du film *Australia*, réalisé par Jean-Jacques Andrien. Ce film raconte le déclin économique de l'industrie verviétoise vu par Édouard (Jeremy Irons), industriel verviétois établi en Australie qui rentre au pays pour tenter de sauver l'affaire familiale (Andrien 1989).

⁹¹ Loin de faire l'objet d'un consensus, les raisons ayant mené à la fermeture des usines sont sujettes à de multiples interprétations. Sans en faire un compte rendu exhaustif, on retiendra, par exemple : la baisse d'attrait pour la laine face au coton et aux fibres synthétiques, la concurrence des prix de production dans les économies dites « émergentes », la vétusté des appareils de production à Verviers, le manque d'investissements de la part des patrons, ou encore l'augmentation des charges sociales des ouvriers-ères à la suite des revendications syndicales.

⁹² On en retrouve les traces dans les cours que Marcel Mauss donne à l'Institut d'ethnologie de Paris, dans le fascicule *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*, édité par l'équipe du Musée d'ethnographie du Trocadéro juste avant le départ de la mission Dakar-Djibouti, (Musée d'ethnographie du Trocadéro 1931) mais aussi en Suisse, au Musée d'ethnographie de Neuchâtel, où Jean Gabus, directeur de l'institution de 1945 à 1978, consacre au concept d'objet-témoin un ouvrage entier (Gabus 1975).

l'histoire marquée par l'ethnographie d'urgence, les objets sont considérés comme les preuves matérielles de pratiques culturelles menacées de disparition sous les effets de l'expansion coloniale. Les objets ramenés dans les musées européens et nord-américains, où ils y sont conservés et exposés, se voient alors attribuer la tâche de témoigner pour le futur d'un « certain type de civilisation » (Mauss 1947: 17), présenté comme menacé par la modernité.

Si le concept d'objet-témoin a permis de poser les fondements d'une conception scientifique de la culture matérielle en ethnologie, la notion a depuis été largement problématisée⁹³. Parmi les nombreuses critiques, James Clifford rappelle, dans *Malaise dans la culture* (Clifford 1996), les logiques coloniales qui sous-tendent le paradigme de l'objet-témoin. En comparant les termes utilisés par Marcel Griaule pour qualifier les méthodes de la discipline (enquête, preuve, témoignage) au jargon judiciaire, James Clifford relève que l'ethnologue opère comme une sorte de « juge d'instruction » qui tenterait de faire témoigner objets et acteurs sociaux pour mettre à jour des cultures étrangères considérées comme invisibles, voire dissimulées par les cultures « indigènes ».

Depuis *The Social Life of Things*, l'ouvrage édité par Arjun Appadurai (Appadurai 1986), les anthropologues ont radicalement changé leur manière d'appréhender les objets. En se penchant sur l'étude de la biographie des choses (Kopytoff 1986), ils/elles se sont attaché-e-s à étudier les objets dans leur dimension diachronique, mettant à jour les ruptures, les seuils et les changements qui interviennent dans le parcours biographique des objets. Thierry Bonnot, ethnologue et historien français, résume dans *La vie des choses* les objectifs de cette approche : « Tenter de saisir la biographie d'une chose équivaut [...] à étudier l'histoire de ses singularisations successives, et des classifications et reclassements qu'elle subit selon les catégories socialement construites » (Bonnot 2002: 5). Selon cette approche, il s'agit non plus de considérer les objets comme des témoins d'une culture menacée de disparition, mais de souligner leur dimension polysémique ainsi que les variations d'usage et de sens qu'ils subissent au cours du temps.

Considérer la trajectoire biographique des navettes de métiers à tisser engage non pas à les considérer comme les témoins d'un temps industriel révolu qu'il m'incomberait de reconstituer, mais à les appréhender selon les changements de statut qu'elles ont subis au cours de leur parcours biographique. En l'espace de quelques années, les navettes sont passées des usines aux domiciles des Verviétois-e-s, puis aux trottoirs de la ville, et ont ainsi connu un certain nombre de changements. Dans les ateliers, par leurs incessants mouvements sur les métiers à tisser, elles ont d'abord contribué au développement économique, démographique et même identitaire de la ville⁹⁴. Ramenées à domicile par les ouvrier-ères verviétois-e-s, les

⁹³ Voir par exemple « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », (Gronet 2005) « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? », « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire » (Turgeon 2007).

⁹⁴ En effet, sans métiers mécaniques, pas d'industrie et sans industrie, pas de ville industrielle.

navettes prirent une nouvelle fonction, celle de rappeler aux membres de la maison-née le parcours professionnel d'un parent, la prospérité révolue de la ville. Dispersées dans les habitations, les navettes ont constitué une collection virtuelle et non institutionnelle disséminée partout dans la ville. Aujourd'hui, les navettes se retrouvent exposées sur les trottoirs dans des brocantes où leurs propriétaires tentent de s'en débarrasser. C'est dans cette nouvelle situation que j'entreprends d'en faire la collection, les amenant à subir un dernier changement de statut. En les acquérant et en m'efforçant de documenter au maximum la situation dans laquelle ces navettes se trouvent, je les fais passer de rebuts ou de marchandises de brocante à objets de connaissance scientifique.



III. 17 : Navette au milieu d'un tapis d'objets (brocante du lundi de Pâques, avril 2019).

Si ma posture dans les micros-trottoirs a consisté à « faire la navette », c'est dans le sens où j'ai essayé de faire de ces navettes un objet de connaissance qui me permette de penser la mémoire collective de l'ancienne ville textile. Il faut remonter aux travaux de Maurice Halbwachs pour retrouver la première mention du terme « mémoire collective » (Halbwachs 1994 (1925), 2018 (1950)). Le sociologue français y développe l'idée que la mémoire, la faculté de se souvenir et d'oublier, n'est pas uniquement une opération individuelle, mais qu'elle est construite par les relations qu'entretiennent les individus avec leur entourage. Dès la fin des années 1970, la notion prend une signification davantage politique⁹⁵. Dans ces années marquées par le développement exponentiel des manifestations mémorielles et patrimoniales, la mémoire collective devient un terme qui semble devoir désigner les souvenirs prétendument partagés par tous les individus d'une communauté et qu'ils célèbrent et réaffirment périodiquement dans des lieux de mémoire (Nora 1997). Ce qu'ont montré les travaux des anthropologues qui se sont penché-e-s sur le concept est que, loin de constituer un tout homogène, la mémoire collective doit avant tout être comprise comme un ensemble de discours émis au présent qui mobilisent le passé. Joël Candau parle ainsi de la mémoire collective comme d'« un empilement de mémoires polymorphes », une « condensation de mémoires plurielles plus ou moins

⁹⁵ Pour une synthèse de ce tournant mémoriel, voir par exemple « La mémoire collective comme métaphore » (Lavabre 2020).

anciennes, souvent conflictuelles [qui] interagissent les unes avec les autres » (Candau 2005: 72). C'est cette dernière conception de la mémoire collective, prise comme un ensemble disparate de témoignages mobilisant le passé de la ville de Verviers, que je souhaite documenter avec mon dispositif de collecte.

Penser/Classer

De retour de mes « campagnes de collecte », je me livre à quelques tâches de rangement. Tout d'abord, je numérote les navettes récupérées dans la journée en suivant l'ordre chronologique de leur achat. Chaque navette est affublée d'une petite étiquette autocollante verte sur laquelle j'inscris un numéro d'inventaire au feutre noir. Je reporte ensuite ce numéro dans un tableau informatique conçu à cet effet, dans lequel j'ajoute des éléments complémentaires tels que la date, le lieu et le prix d'acquisition des objets ainsi que les noms et prénoms des vendeurs-euses lorsqu'ils me sont connus. J'intègre dans l'inventaire quelques informations supplémentaires relatives à la matérialité des objets : je note leur taille (longueur, largeur, hauteur), la couleur du bois, la patine, ainsi que l'éventuelle présence de signes distinctifs tels que des clous de suspension, des bobines de fil ou tout autre objet décoratif ajouté.

Ce premier travail permet quelques possibilités de classement. Je pourrais en effet agencer les navettes de ma collection en choisissant l'une ou l'autre des entrées de mon inventaire. Je pourrais les ranger par tailles, par couleurs ou les réorganiser selon la chronologie de leur entrée dans ma collection. Je pourrais choisir de les ordonner selon leur prix, ce qui m'aiderait à distinguer au premier coup d'œil la navette la plus chère de la navette meilleur marché. Je pourrais finalement scinder les navettes de ma collection en deux groupes, isolant celles affublées d'un objet décoratif (tel qu'un thermomètre, une figurine religieuse, des fleurs en plastique, un porte-crayons) de celles conservées telles quelles par leurs anciens propriétaires. Mais ces classements, s'ils donnent quelques renseignements sur les navettes, ne renseignent pas véritablement sur la mémoire collective de la ville. Aussi, dans un deuxième temps, je replonge dans la matière des témoignages enregistrés en vue de les transcrire, puis de les analyser.



III. 18 : De retour d'une brocante (navettes n° 33 et 40)

Entre septembre 2018 et septembre 2019, en arpentant sept brocantes différentes, j'ai pu recueillir quarante navettes de métiers à tisser et vingt-six témoignages⁹⁶. Les enregistrements mis bout à bout comptabilisent une durée d'environ quatre heures et demie de matériel sonore, ce qui, une fois retranscrit, correspond à une centaine de pages. À partir de cette matière dense et importante se pose alors la question de savoir sur quelles bases opérer les choix qui permettent de monter les séquences de mon film et quelle représentation de la mémoire collective de l'ancienne ville textile de Verviers ces témoignages permettent de mettre au jour. C'est l'ensemble de ces choix que je propose ici de discuter en m'appuyant sur trois séquences tirées du film *La place des choses*⁹⁷.



III. 19 : Capture du film *La place des choses* : « La navette aveugle ».

La navette de la séquence ci-dessus avait appartenu à la mère de la vendeuse, une ancienne ouvrière rentrayeuse de l'usine Simonis. En réponse à quelques questions portant sur le parcours de l'objet (« D'où vient cette navette ? »), la vendeuse dresse un court portrait de sa mère en soulignant à la fois le plaisir éprouvé dans la pratique de son ancien métier (« Elle avait aimé ce qu'elle avait fait comme boulot. ») et la cécité induite par les longues journées de travail (« Elle avait perdu la vue aussi. »). Dans ces deux phrases énoncées l'une à la suite de l'autre se lit un témoignage à la fois singulier et paradoxal sur le travail industriel aujourd'hui révolu. En effet, perdre la vue à « rentrer des pièces foncées » n'avait pas empêché l'ancienne ouvrière de suspendre une navette « bien en vue dans le *living* » pour lui rappeler le souvenir d'un travail apprécié. Cette navette est donc porteuse d'un témoignage qui renvoie directement à un fragment de l'expérience du travail industriel racontée par la fille d'une ancienne ouvrière.

⁹⁶ Certain-e-s vendeurs-euses ont profité de notre discussion pour m'offrir ou me vendre plusieurs objets.

⁹⁷ Le montage des séquences de cet article et du film *La place des choses* est le fruit d'une collaboration avec Amélie Bussy, réalisatrice, monteuse et docteure en histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Bordeaux (France). Amélie est l'auteure de nombreuses contributions portant sur les cinéastes Harun Farocki, Pedro Costa, Denis Gheerbrant et Guy Debord. Tant dans son travail artistique que dans sa réflexion universitaire, elle s'intéresse à l'écriture de la relation documentaire et à la politique des formes dans les films de mémoire.

Il est rare que les personnes à qui j'ai acheté des navettes s'en soient servies elles-mêmes dans les usines. La plupart du temps, j'ai acquis ces objets auprès de vendeurs-euses qui en étaient devenu-e-s les propriétaires à la suite d'une ou de plusieurs transmissions. Ils/elles en avaient hérité dans un cadre familial (auprès d'un parent plus ou moins éloigné) ou les avaient récupérés à la suite d'un débarras de maison⁹⁸. Si certain-e-s vendeurs-euses rencontré-e-s se servent des navettes pour dresser avec précision le portrait d'un parent qui a travaillé dans les usines, ce n'est pas le cas pour toutes les navettes, et de loin. En effet, un examen approfondi des objets montre que ceux-ci sont moins souvent porteurs de souvenirs du passé industriel que de nouveaux récits qui viennent combler une ignorance. C'est le cas de la seconde navette présentée ici.



III.20 : Capture du film *La place des choses* : « La navette superstar ».

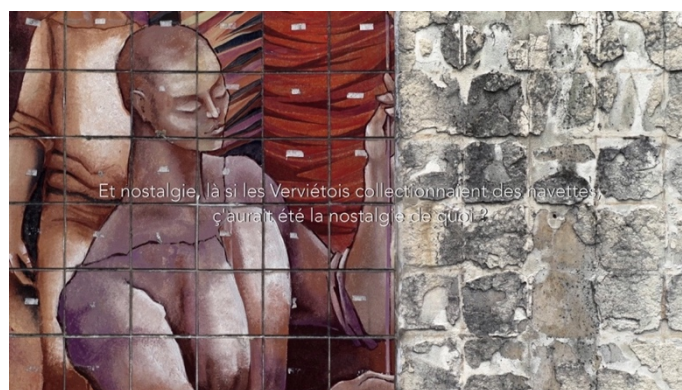
Le vendeur de la navette ci-dessus ne semble pas connaître la fonction originelle de l'objet qu'il s'apprête à me vendre. S'il affirme avoir déjà vu quelques navettes dans sa vie, « beaucoup plus petites » que l'exemplaire en question, et s'il pense savoir que l'objet était utilisé « dans le textile », il admet ne pas en savoir « grand-chose ». Face à l'ignorance de la fonction technique de l'objet et à l'absence d'un rapport personnel au passé industriel, le propriétaire de la navette apporte un autre témoignage. Il n'est pas question ici de savoir si Jean Vallée, l'ancien propriétaire, avait un lien particulier avec le textile, mais de rappeler la carrière de ce chanteur populaire faite d'allers-retours entre la Belgique et Paris, et de participations aux émissions de radio et au concours Eurovision de la chanson.

La navette dont le témoignage est ici rapporté semble moins agir comme une madeleine de Proust qui ferait remonter un souvenir du passé industriel à la mémoire du vendeur que comme un objet porteur d'un trou de mémoire. Dans son article « Mémoire collective et sociologie du bricolage », Roger Bastide s'intéresse à la notion de trous de mémoire pour qualifier les lacunes dans un récit de mémoire

⁹⁸ Nombre de marchand-e-s réguliers-ères obtiennent les objets qu'ils/elles vendent en débarrassant les maisons de personnes décédées ou lors de déménagements. Il arrive qu'une ou plusieurs navettes se trouvent parmi le lot d'objets qu'ils/elles récupèrent et qu'ils/elles tentent alors de vendre en brocante.

collective. Le trou de mémoire, écrit-il, est « une forme, à la fois vide et pleine, vide puisqu'elle n'arrive point à se combler à l'aide des images de la mémoire collective » et pleine « puisqu'elle n'est point véritablement absence, néant, ou rien, mais sentiment d'un manque et, sentiment agissant, provocateur d'un effort mnémotique » (Bastide 1970: 95). La notion de trou de mémoire, contrairement au terme « oubli » ou « ignorance » qui ne sont que néant, permet de qualifier une lacune dans la mémoire collective, mais aussi l'effort mnémotique auquel le locuteur s'astreint pour combler l'absence de souvenir. En effet, poursuit Roger Bastide en reprenant la notion de bricolage de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1962), les trous de mémoire sont amenés à être « bouchés », « replâtrés » par l'évocation de nouvelles images ou, dans ce cas précis, de nouveaux récits⁹⁹.

Les témoignages bricolés par les vendeurs-euses pour combler les trous de mémoire relatifs aux objets qu'ils/elles s'approprient à me vendre m'intéressent tout autant que les récits qui portent directement sur le passé industriel de la ville. En effet, ces deux types de témoignage permettent d'évoquer le fait que la mémoire collective est constituée autant de souvenirs précis que de trous de mémoire. La mémoire est fragmentaire, et la juxtaposition de ces deux récits permet d'en témoigner. De plus, ces deux types de témoignage évoquent l'idée que la mémoire est un processus inscrit dans le temps. L'enquête que j'ai réalisée au tournant des années 2020 n'aurait probablement pas fait émerger le même type de témoignage si je l'avais menée dix, vingt ou trente ans plus tôt. Les souvenirs du monde du travail et des fermetures d'ateliers y auraient été probablement plus présents. Aussi, si les témoignages de ma collection s'avèrent pauvres pour reconstituer une image du passé industriel disparu, ils se révèlent au contraire très riches pour témoigner de la mémoire collective de la ville de Verviers telle qu'on peut l'appréhender au tournant des années 2020. Une mémoire collective constituée de souvenirs singuliers liés au travail industriel et de trous de mémoire comblés par de nouveaux récits.



III. 21 : Capture du film *La place des choses* : « La navette nostalgie ».

⁹⁹ Attribuée aux objets ethnographiques, la notion de trou de mémoire a été un des fondements de la muséographie de la rupture pratiquée et théorisée par Jacques Hainard au Musée d'ethnographie de Neuchâtel dès les années 1980. Le trou de mémoire des objets ethnographiques, c'est-à-dire leur impossibilité à raconter toute l'histoire, permet au conservateur de les détourner et de les utiliser dans un récit muséographique comme il le ferait des mots dans un texte (Hainard 2007).

Re-présenter

Dès le départ, j'ai pensé mon dispositif d'enregistrement de témoignages sans y inclure l'image. Cette contrainte partait d'une double réflexion. Dans le contexte actuel de revendications du droit à l'anonymat, tourner des entretiens en utilisant une caméra dans une brocante avec des vendeurs-euses qui m'étaient parfaitement inconnu-e-s ne m'a pas semblé opportun. Par ailleurs, je ne tenais pas à représenter les corps des locuteurs-trices, ne pensant pas que voir les personnes à l'écran serait révélateur de quoi que ce soit. Au contraire, l'absence des corps m'est apparue comme un moyen de dé-personnifier les témoignages, ce qui force les spectateurs-trices à relier chaque témoignage non pas à un individu représenté à l'écran, mais à l'ensemble des autres témoignages entendus dans le film. Ce procédé vient souligner que les récits ne sont pas à comprendre comme des témoignages de personnages singuliers, mais comme faisant partie d'un ensemble de récits anonymisés et disparates qui constituent la mémoire collective de la ville.

Dans un article intitulé « Films de mémoire » (MacDougall 1992), l'anthropologue et cinéaste David MacDougall énumère un certain nombre de conventions utilisées par les réalisateurs de films et de reportages télévisuels pour évoquer la mémoire dans leurs productions. En effet, dit-il, « les films centrés sur le souvenir n'enregistrent évidemment pas ce souvenir lui-même, mais ses référents, ses représentations secondaires » (MacDougall 1992: 69). Ainsi, les cinéastes usent habituellement de référents tels que des images d'archives, de la musique ou encore des reconstitutions pour évoquer la mémoire. Puisque j'avais renoncé à filmer les entretiens avec les vendeurs-euses de navettes, il a donc été nécessaire de penser d'autres référents pour suggérer que les témoignages représentés à l'écran constituaient les fragments d'une mémoire collective de l'ancienne ville textile.

L'idée de faire figurer le texte à l'image s'est imposée rapidement dans le développement du dispositif. Le texte n'est pas à appréhender ici comme une béquille qui permettrait aux spectateurs-trices de lire ce qu'ils n'auraient pas saisi à l'oral, mais comme une représentation visuelle de la parole devenant ainsi un « référent » de la mémoire. La mémoire, pour l'ethnologue, est un ensemble de récits énoncés sur le passé par des acteurs sociaux qu'il croise sur son terrain. Collecter des navettes semble avoir été le passage obligé pour faire émerger une série de témoignages sur le passé de la ville. Une fois de retour de brocante, les possibilités de classement qu'offre la matérialité des choses montrent pourtant leurs limites, et c'est à partir du texte, retranscription visible de la parole, que s'effectue la plus grande partie de l'analyse. Ce texte, traité par le cinéma comme une image, devient alors une des présences visibles de la mémoire à l'écran.

Par ailleurs, monter les témoignages sur des plans contemporains de la ville est une manière de rappeler que la mémoire n'est pas circonscrite au musée où s'exprimeraient des spécialistes, mais que chaque habitant-e est potentiellement porteur-euse d'un témoignage qui vaut la peine d'être entendu. S'il est apparu important à Amélie Bussy et moi-même que le contexte des brocantes soit rappelé dans le montage

de la première navette du film (explicitant ainsi le contexte d'énonciation des témoignages), nous avons pensé que les séquences suivantes pouvaient être construites à partir d'autres lieux et emmener ainsi les spectateurs-trices dans une déambulation à travers les paysages contemporains de la ville postindustrielle. L'enjeu dans le choix de ces images a consisté à construire une narration qui montre les paysages de la ville sans l'enfermer dans le récit passéiste construit autour de l'âge d'or et du déclin. En effet, les représentations photographiques et cinématographiques des paysages postindustriels sont marquées par un certain nombre de motifs récurrents (usines délabrées, machines rouillées, centre-ville dépeuplé, cheminées abandonnées) qui déclinent à l'envi le récit dominant du paradis perdu.

Les images utilisées pour le montage de la « navette nostalgie » ont été tournées dans le quartier du centre-ville de Verviers. On y voit des rues commerçantes peu fréquentées, des mannequins dans des vitrines, puis dans la deuxième partie, une fresque commémorative dont les carreaux tombent sur le sol. Ces images montées avec son diégétique évoquent un imaginaire de la ruine, de l'abandon, du déclin. Elles renvoient à l'idée que l'industrie textile a décliné à tel point que même les monuments érigés à son souvenir sont en train de tomber en ruine. Monter le témoignage de la « navette nostalgie » sur ces images permet pourtant d'offrir un contrepoint à ce récit dominant. Cela permet de construire une représentation de la ville postindustrielle non pas comme une version délabrée de la ville du passé, mais comme un paysage habité par le témoignage réflexif d'une vendeuse de brocante qui évoque les thèmes que sont la mode du *vintage*, l'attachement aux choses du passé et la nostalgie. La juxtaposition de ce témoignage aux images offre ainsi un contrepoint au récit dominant et donne à voir un paysage postindustriel habité par les réflexions des vendeurs-euses qui s'interrogent et interrogent les spectateurs-trices du film sur la présence et la disparition des restes du passé sur un territoire postindustriel.

Conclusion

De quel rapport au passé ma collection de navettes de métiers à tisser témoigne-t-elle ? Contrairement aux cinéastes et aux historiens qui arrivent systématiquement « après coup », une fois l'événement passé, l'ethnologue qui s'intéresse à la mémoire collective ne peut que prendre acte de l'époque à laquelle il intervient. Le dispositif de collecte de navettes dont il a été question dans cet article m'a permis de constituer une collection de témoignages singuliers qui portent sur le passé de l'ancienne ville textile de Verviers. L'analyse de ces témoignages engage à considérer la mémoire collective de cette ville comme fragmentaire, bricolée, constituée à la fois de souvenirs du temps industriel, de trous de mémoire et de nouveaux récits qui viennent les combler. Finalement, la remise en images de ces témoignages sur des plans de la ville contemporaine donne à voir une représentation, qui loin de se borner à la répétition d'un récit passéiste construit sur l'âge d'or et le déclin, évoque

un paysage postindustriel complexe, habité de témoignages de vendeurs-euses de brocantes qui mobilisent le passé pour donner du sens au présent.

Bibliographie

Australia, Jean-Jacques ANDRIEN, 1989.

Arjun (ed.) APPADURAI, *The social life of things : commodities in cultural perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986, 329 p.

Baptiste AUBERT, « Un cimetière de machines en guise de lieu de mémoire ». In Octave DEBARY et Régine BONNEFOIT (eds). *Postérités des Lieux de mémoire : entretiens avec Pierre Nora*. Neuchâtel : Editions Alphil, à paraître, p. 161-180.

Roger BASTIDE, « Mémoire collective et sociologie du bricolage ». *Année sociologique*, 1970, 21, p. 65-108.

Pierre BEUCHOT, Robert BOBER et François CAILLAT, *Filmer le passé dans le cinéma documentaire: les traces et la mémoire*. Paris : L'Harmattan, 2003, 135 p.

Thierry BONNOT, *La vie des objets*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, 246 p.

Mouloud BOUKALA, *Le dispositif cinématographique : un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris : Téraèdre, 2009, 138 p.

Joël CANDAU, *Anthropologie de la mémoire*. Paris : Armand Colin, 2005, 201 p.

James CLIFFORD, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris : Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, 389 p.

Octave DEBARY, *De la poubelle au musée : anthropologie des restes*. Grâne : Créaphis, 2019, 173 p.

Octave DEBARY et Arnaud TELLIER, « Objets de peu : les marchés à réderies dans la Somme ». *L'Homme: revue française d'anthropologie*, 2004, vol. 170 (Espèces d'objets), p. 117 - 138.

Jean GABUS, *L'objet-témoin : les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1975, 330 p.

Fabrice GROGNET, « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? ». *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2005, 2 p. 49-63.

Jacques HAINARD, « Le trou: un concept utile pour penser les rapports en objet et mémoire ». In Octave DEBARY et Laurier (ed.) TURGEON (eds). *Objets & Mémoires*. Paris; Sainte-Foy : Editions de la maison des sciences de l'homme; Presses de l'Université Laval, 2007, p. 127-151.

Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel, 1994, 367 p. [Alcan, 1925, pour la première édition].

---, *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel, 2018, 295 p. [Paris: Presses Universitaires Françaises, 1950 pour la première édition].

Jean JAMIN, « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? ». In Jacques HAINARD et Roland KAEHR (eds). *Temps perdu, temps retrouvé : voir les*

choses du passé au présent. Neuchâtel : Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), 1985, p. 51-74.

Freddy JORIS et Jean-François POTELLE, « Verviers, un passé trop oublié ». In Freddy JORIS et Marc PIERRE (eds). *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*. Namur : Institut du patrimoine wallon, 2017, vol. 25, p. 23-35.

Igor KOPYTOFF, « The cultural biography of things: commoditization as process ». In Arjun APPARURAI (ed.) *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 64 - 91.

Marie-Claire LAVABRE, « La mémoire collective comme métaphore ». *Mélange de la Casa de Velasquez* 2020, 50-1, p. 275-283.

David MACDOUGALL, « Films de mémoire ». *Journal des anthropologues*, 1992, (47-48), p. 67-86.

Marcel MAUSS, *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 1947, 211 p.

MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO, *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Paris : Musée d'ethnographie, 1931, 30 p.

Pierre NORA, « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux ». In Pierre NORA (ed.) *Les lieux de mémoire: La République*. Paris : Gallimard (Quarto), 1997, p. 674. (Pour la première édition 1984 Paris: Gallimard)

Georges PEREC, *Penser/Classer*. Paris : Editions du Seuil, 2003, 175 p. [Paris: Hachette, 1985 pour la première édition].

Laurier TURGEON, « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire ». In Octave DEBARY et Laurier TURGEON (eds). *Objets et mémoires*. Paris; Québec : Maison des sciences de l'homme; Les presses de l'Université Laval, 2007, p. 13 à 37.



Chapitre 9. Rendre vie aux objets

[...] Mais aujourd’hui encore, un groupe d’hommes retraités se rend dans la réserve de machines et s’attachent [sic] à rendre vie à ces objets.

(*La place des choses* TC 00:00:21 à 00:00:29)

Le film *La place des choses* débute par deux cartons. Les deux textes qui y figurent constituent une manière d’accompagner les spectatrices et spectateurs dans la projection à laquelle ils et elles vont assister et de poser de manière très succincte des éléments de contexte nécessaires à la compréhension du film¹⁰⁰.



III. 23 : Cartons de présentation du film *La place des choses*.

Le premier carton retrace en deux phrases l’origine de la collection de machines textiles de la ville de Verviers, une histoire que j’ai eu l’occasion d’approfondir dans les chapitres « Lieux et protagonistes de la recherche » et « Un cimetière de machines ». Le deuxième carton ancre la collection dans le présent en évoquant l’activité des anciens du textile. Il se termine par la phrase suivante : « Mais aujourd’hui encore, un groupe d’hommes retraités se rend dans la réserve de machines et s’attachent [sic] à rendre vie à ces objets. »

La tournure tient de la métaphore, une formule cinématographique qui, en même temps qu’elle ordonne le récit, a pour but de lui donner une petite touche intrigante. Anthropologiquement, la phrase est intéressante car elle interroge notre rapport aux

¹⁰⁰ Évités jusqu’au dernier moment – c’est-à-dire après la postproduction – les deux cartons ont finalement fait leur apparition après une projection à mes collègues assistant-e-s de l’Institut d’ethnologie. Je dois leur présence aux conseils appuyés de Robin Jaslet. Qu’il en soit ici encore une fois remercié.

choses, l'ontologie des objets. En effet, la « vie », dans les épistémologies occidentales est un attribut réservé aux êtres dits « vivants » et ne s'applique donc pas aux objets qui sont habituellement rangés du côté des entités inertes. Pourtant les recherches en anthropologie sur la culture matérielle ont montré que lors d'occasions bien précises – et pas nécessairement confinées à des situations magiques ou religieuses – les humains prêtent de la « vie » aux objets qui les entourent. Aussi, dans ce chapitre, je reviendrai sur certaines séquences de *La place des choses* pour discuter des modalités de « remise en vie » des anciennes machines textiles du Solvent telles qu'elles sont pratiquées par les anciens du textiles et mises à jour dans le film. Ce travail d'explicitation m'amènera par ailleurs à présenter le dernier axe de mon cadre théorique qui porte sur le statut des objets en sciences sociales.

La vie des objets

Les études sur la culture matérielle constituent un vaste champ de recherches. D'un point de vue de la socio-anthropologie, les recherches sur la culture matérielle n'ont cessé de discuter du statut des objets, de leur ontologie et du rôle qu'ils jouent dans les interactions sociales. Le spectre s'ouvre avec les travaux d'Émile Durkheim, qui à la fin du XIX^{ème} siècle, soucieux d'inscrire la sociologie dans une démarche scientifique, en appelle à traiter « les faits sociaux comme des choses » (2019 (1895)). Cet abaissement des phénomènes sociaux au statut d'objets permettrait selon le sociologue de les appréhender avec des méthodes scientifiques, c'est-à-dire de « les considérer comme des réalités du monde *extérieur* à l'observateur » (Bonnot 2014a: 36)¹⁰¹.

À l'autre extrémité du spectre se situent les travaux de celles et ceux qui, à l'instar de Bruno Latour, militent pour rétablir l'agentivité des objets dans les relations sociales :

Comment concevoir un guichet sans l'hygiaphone, le buffet, la porte, les murs, la chaise ? Ne façonnent-ils pas, au sens littéral, le cadre de l'interaction ? [...] Les sociologues ne cherchent-ils pas midi à quatorze heures en construisant le social avec du social ou en maçonnant ses fissures avec du symbolique alors que les objets sont omniprésents dans toutes les situations dont ils cherchent le sens ? (Latour 2007 (1996): 46)

La théorie de l'acteur-réseau (*Actor Network Theory* ou ANT) développée par Bruno Latour, Michel Callon et Madeleine Akrich (Latour 2006 (1991)) a marqué durablement le champ des sciences sociales. Adoptant une perspective horizontale et symétrique, les chercheuses et chercheurs de l'ANT considèrent humains et non-humains comme les actants d'un vaste réseau d'interactions. Aux côtés des humains, les objets produisent donc quelque chose. Ils contribuent à cadrer les relations sociales, ils engendrent une série de pratiques à leur rencontre. Les objets

¹⁰¹ Ce positivisme qui consiste à penser les faits sociaux en dehors du monde de la chercheuse ou du chercheur a été largement critiqué depuis. Il est en effet aujourd'hui admis – et c'est mon point de vue on l'aura compris – que la subjectivité fait partie intégrante de la production de connaissances scientifiques.

font donc partie de « notre monde » et les socio-anthropologues feraient donc bien de les observer, de décrire la manière dont ces « actants » participent aux relations sociales. À bien y regarder et en forçant à peine le trait, les objets auraient donc une vie (Appadurai 1986, Bonnot 2002), voire même plusieurs (Anstett, Ortar 2015).

Sorti en 1986, l'ouvrage d'Arjun Appadurai *The Social Life of Things* constitue un moment fondamental dans la manière d'appréhender les objets en sciences sociales. Les contributeurs de cet ouvrage qui traite des formes de marchandisation (*commodification*) des objets en fonction des contextes sociaux dans lesquels ils circulent, sont parmi les premiers à proposer d'analyser le parcours des objets dans une perspective diachronique. Les deux termes de « vie sociale des choses » et de « biographie des objets¹⁰² » conceptualisés dans l'ouvrage seront abondamment repris, notamment dans le champ des études muséales (Bonnot 2002, 2015, Grognet 2005).

Penser les objets muséaux en termes biographiques permet de décrire les transitions, les effets de seuil, les passages, les modifications qui s'opèrent lorsque ceux-ci quittent la sphère de l'échange pour intégrer le domaine muséal et patrimonial¹⁰³. Appréhender les carrières d'objets de manière diachronique permet de sortir d'une vision du musée comme un temple¹⁰⁴ ou un « musée-cimetière¹⁰⁵ » où les objets viendraient y mourir. Comme le formule Thierry Bonnot, cette approche « permet de tenir compte d'une multiplicité de contextes successifs, restituant ainsi la polysémie de l'objet dans son historicité complète et non dans une histoire sélective » (2015: 175). Penser les objets dans le temps contribue finalement à démêler les différents « registres de valeurs » (Heinich 2012) ou d'« attachements » (Bonnot 2014a) qu'individus et collectifs investissent en eux au fil du temps.

Tout au long de mon travail, je me suis distancié d'une approche qui consiste à considérer les objets comme des preuves ou des « objets-témoins » d'un passé qu'il aurait s'agit pour moi de reconstituer (Gabus 1975, Mauss 1947, Musée d'ethnographie du Trocadéro 1931)¹⁰⁶. Mon postulat a été de considérer les objets rencontrés sur mon terrain, non pas comme les éléments d'un héritage reçus des « ancêtres » (Godelier 1997), mais comme des « trouvailles » (Davallon 2006), des objets qui seraient retrouvés, reconsidérés ou revalorisés à l'époque contemporaine. Ainsi, je me suis attaché à décrire les usages contemporains tout en me questionnant sur la manière dont ces usages renvoyaient ou non à des formes de vie passée. Le rapport au temps dans lequel s'inscrit cette démarche relève ainsi moins de

¹⁰² Expression proposée par Igor Kopytoff dans le même ouvrage (Kopytoff 1986).

¹⁰³ Pour une lecture économique des objets patrimoniaux et une analyse de leur statut d'exception à l'écart des échanges, voir *L'énigme du don* de Maurice Godelier (Godelier 1997) et sa reprise par Odile Vincent dans *Collectionner ? Territoires, objets, destins* (Vincent 2011).

¹⁰⁴ Dans la Grèce Antique, le *Mouseion* est le temple dédié aux Muses, déesses des arts, les neuf filles de Zeus et Mnémosyne.

¹⁰⁵ On retrouve cette idée du « musée-cimetière » dans la boutade rapportée par Jean Bazin dans l'article « Des clous dans la Joconde » : « Les musées, comme le ressentent ceux qui ne les aiment pas, sont des lieux où règnent les morts » (Bazin 2008 (1996): 539).

¹⁰⁶ Voir le chapitre 8 de ce travail.

l'héritage – les objets circuleraient du passé vers le présent – que celui d'une « filiation inversée ». Reprenant les travaux de Gérard Lenclud (Lenclud 1987) et avant lui de Jean Pouillon (Pouillon 1975), Jean Davallon définit la relation patrimoniale comme une forme de filiation inversée (Davallon 2006). Il s'agit pour lui d'analyser le « don du patrimoine » moins comme une relation qui transiterait du passé vers le présent, que comme une opération qui consiste à requalifier au présent les objets du passé. En d'autres termes, la relation patrimoniale doit moins se comprendre comme une relation qui vient des pères vers les fils que comme une réactualisation patrimoniale qui remonte des fils vers les pères¹⁰⁷.

La notion de « restes » théorisée par Octave Debary au cours de ses multiples terrains (Debary 2002, 2016, 2019) m'a passablement nourri tout au long de cette recherche. Objets de musées, « objets de peu » (Debary, Tellier 2004), choses recyclées ou ready-mades, les restes sont pour Debary des objets qui ne sont plus utilisés pour ce qu'ils étaient conçus au départ, mais ne sont pour autant ni détruits, ni jetés. Dans le petit ouvrage *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, il définit ces objets comme étant une « objection au sens premier des choses (une perte) et une résistance à [leur] disparition (une conservation)» (Debary 2019: 24). Cette conception des objets comme des restes engage l'ethnologue à les observer dans le présent et à ethnographier les différentes manières dont les personnes interagissent avec eux. Il en revient à décrire de manière minutieuse ce que Debary, paraphrasant Michel De Certeau, nomme « les arts d'accommoder les restes », et à travers eux des « formes de requalification de l'histoire » (*ibid.*).

L'attention portée aux pratiques de valorisation des objets du passé – les arts d'accommoder les restes – m'a finalement conduit à mobiliser une littérature venant de l'anthropologie des techniques. Développée en France par André Leroi-Gourhan, puis reprise notamment par Robert Creswell et Pierre Lemonnier, l'anthropologie des techniques s'intéresse aux rapports entre techniques, culture et société (Lemonnier 2004). S'inspirant des travaux de Marcel Mauss sur les techniques du corps, les chercheuses et chercheurs du laboratoire « Techniques et Culture » se sont intéressé-e-s aux objets non pas comme des entités finies et stabilisées, mais comme pris dans des processus de production allant « de la matière première jusqu'au produit fabriqué » (Julien, Rosselin 2005: 46). Il s'agit à travers la description de « chaînes opératoires » de s'intéresser aux objets comme des matières agies ou agissantes et de mettre à jour les gestes et les savoir-faire qui entourent la production d'objets. Les objets sont alors analysés en fonction des processus techniques qui les ont vu naître ou qui les mobilisent, « processus techniques [eux-

¹⁰⁷ La vision androcentrée du patrimoine qui, ne serait-ce que par son étymologie, renvoie à des formes de transmissions patrilinéaires desquelles les femmes sont invisibilisées, a été remise en question notamment par Ellen Hertz avec la publication en 2002 du texte « Le patrimoine » dans le catalogue de l'exposition *Le musée cannibale* du Musée d'ethnographie de Neuchâtel (Hertz 2002). Pour un prolongement des réflexions sur la patrimonialisation des minorités sexuelles et de genre, et la notion de patrimoine *queer*, je renvoie aux différents travaux de Renaud Chantraine (Chantraine 2017, 2019, Chantraine, Soares 2020).

mêmes] imbriqués dans des contextes socio-culturels singuliers » (Vallard 2013). L'anthropologie des techniques s'intéresse ainsi à la description des modes de fabrication, de réparation, de manipulation des objets tout en mettant l'accent sur la manière dont les acteurs sociaux pensent ces processus.

Inscrites dans la succession de l'anthropologie des techniques, les *repair and maintenance studies* développées depuis quelques années contribuent à lui donner un nouveau souffle (Bourrier, Nova 2019, Jouliau, Tastevin et al. 2016). En s'intéressant aux opérations de remise en état des objets, ces enquêtes contribuent à visibiliser les opérations nécessaires à la maintenance des objets (Denis, Pontille 2022) ou à leur réparation. Ces recherches considèrent que la fragilité des objets loin de constituer une exception, est un élément constitutif de leur ontologie et la prennent comme point de départ pour s'intéresser à celles et ceux qui tentent d'y remédier. Ainsi, les objets ne sont pas seulement analysés en tant que choses produites ou consommées, mais aussi au prisme des opérations de réparation, du bricolage, et toute autre action nécessaire à leur maintien en état. La pertinence de l'approche de l'anthropologie des techniques et des *repair and maintenance studies* dans ma thèse est intimement liée à l'ethnographie filmique. En effet, en suivant les activités des bénévoles dans la réserve du Solvent, j'ai, au fil des tournages, enregistré des séries d'opérations techniques plus ou moins spectaculaires que les bénévoles effectuent sur les machines. Ces gestes répétés au fil des ans constituent ce que l'on pourrait qualifier de séries de chaînes opératoires de la transformation de la réserve du Solvent en un lieu de mémoire de l'industrie textile.

Raccommoder les trous de mémoire

La première opération qui permet de rendre vie aux objets consiste en ce que je propose d'appeler le « raccommodage des trous de mémoire ». Il s'agit d'une opération qui consiste à retrouver la fonction et/ou le fonctionnement des machines stockées ou amenées dans la réserve avant qu'ils ne soient définitivement perdus. Cette opération est illustrée dans deux séquences du film : la scène collective de remontage de la cuve de lavage (TC 00 :34 :35 à 00 :39 :22) et la séquence de découverte des hasples (TC 00 :02 :30 à 00 :06 :17) discutée en détail ici.

À certaines occasions, il arrive au groupe des bénévoles du Solvent d'acquérir de nouveaux objets. C'est le cas dans la première séquence du film qui illustre la découverte, ou la « trouvaille » pour reprendre le terme de Jean Davallon (2006), des deux hasples abandonnées dans un réduit de l'usine Traitex qui jouxte le dépôt du Solvent¹⁰⁸. Faire entrer un objet dans la collection ne consiste pas uniquement en

¹⁰⁸ Deux autres séquences du film documentent l'entrée d'objets dans la collection. La séquence des pointes de tablier de chargeuse ramenées par Paul de son domicile et déposées dans une armoire du Solvent (TC 00 :06 :17 à 00 :10 :44) et la sortie des photographies de machines de l'usine Houget Duesberg Bosson (TC 00 :31 :09 à 00 :34 :35) qui, bien qu'aucune séquence du film n'en témoigne, ont fini par arriver dans la réserve de machines. Finalement la séquence de l'arrivée de la petite

un déplacement physique. Au-delà du transport, il s'agit aussi pour les anciens du textile de reconnaître ces objets comme étant dignes d'intérêt et de les faire ainsi passer de « tas de ferraille »¹⁰⁹ à objets de collection. Cette opération de requalification des objets passe par leur identification, la mise à jour de leur fonctionnement et leur positionnement, théorique tout au moins, dans la chaîne des processus de transformation de la laine. Raccorder les trous de mémoire des machines consiste alors à « se remettre dans la tête des gens qui les ont conçues¹¹⁰ » pour retrouver un ensemble de connaissances techniques et de savoir-faire disparus et partiellement oubliés. Une opération qui procure visiblement du plaisir à ces passionnés d'histoire technique comme en témoigne Paul dans la dernière séquence d'entretien du film (TC 01 :01 :51 à 01 :02 :14).

Retrouver la fonction technique des objets ne va pas de soi. En effet, les bénévoles ne sont pas forcément familiers de toutes les machines auxquelles ils ont affaire. L'éventail des machines est vaste, autant d'un point de vue du nombre, de la diversité des processus techniques couverts, que d'un point de vue temporel. L'ensemble des machines de la collection permet en effet d'illustrer toutes les opérations effectuées autrefois à Verviers allant du lavage de la laine aux apprêts en passant par les machines de cardage, de filature et de tissage. D'un point de vue temporel, la collection regroupe aussi bien des machines du début du XIX^{ème}, avec notamment une *Mull-Jenny* datant de l'époque de William Cockerill que des machines à filer type *Open End* inventées dans les années 1970. Par ailleurs, comme discuté dans le chapitre 3, tous les bénévoles du Solvent n'ont pas travaillé dans l'industrie textile ou en tout cas pas durant toute leur carrière. Aussi, il leur est difficile de connaître le fonctionnement de toutes les machines de la collection.

Les anciens du textile sont donc bien souvent confrontés à une énigme lorsqu'ils découvrent un nouvel objet et sont en conséquence amenés à chercher pour en retrouver l'usage. Comme illustré dans la séquence des hasples, cette opération de raccordage des trous de mémoire passe par plusieurs étapes : le classement (« Ça, c'est un hasple »), la description (« Le grand est équipé d'un moteur », « et celui-ci il est manuel »), la confrontation à sa propre incompréhension (« Je sais pas ce qu'ils faisaient avec ça », « ça je ne comprends pas non plus ça ») et finalement l'énonciation d'hypothèses (« Pour faire des époules ? », « tu vois, dis Jacques, ce qu'il y a aussi à cette machine-ci ? tu vois le système pour donner une croisure à l'écheveau ? »).

Classer les objets, leur retrouver un usage, produire un discours technique sont autant de micro-étapes qui contribuent à faire passer ces objets de l'état de rébus à celui d'objets de collection dignes de conservation. Cette forme de requalification des machines est pensée par les bénévoles du Solvent comme une forme de

pompe de solvantage discutée dans le chapitre 4 illustre également une telle entrée d'objets dans la collection. Mais la séquence n'a finalement pas été intégrée au montage final du film.

¹⁰⁹ La formule est de Marc (TC : 00 :48 :50).

¹¹⁰ La formule est de Paul.

sauvetage¹¹¹ qui permet de transformer « les tas de ferraille » en des objets « à conserver » car désormais rattachés à une partie du passé industriel textile de la ville.

Faire tourner les machines

La volonté de rendre la vie aux machines ne se limite pas à vouloir sauver des machines de la disparition et de les conserver dans la réserve. Elle s'exprime également dans le souhait de réussir à les faire fonctionner ou selon la formule des bénévoles à « les faire tourner ». Trois séquences du film abordent cette thématique : la séquence de la mise en marche de la carde d'apprêt (TC 00 :41 :35 à 00 :45 :01), celle de la discussion de Marc lors du démêlage du métier Jacquard (TC 00 :45 :02 à 00 :48 :57) et finalement celle de l'entretien de Paul au sujet des politiques mémorielles de la ville (TC 01:01:45 à 01:07:44).

Faire tourner les machines représente en premier lieu un défi technique qui met en jeu les connaissances et savoir-faire dont jouissent les anciens du textile. Remettre une machine en marche nécessite en effet de maîtriser les connaissances des différents réglages qui permettent sa remise en état. Ce travail patient, réalisé parfois sur plusieurs semaines, nécessite de résoudre les problèmes posés par telle pièce abîmée, tel moteur grippé ou telle dent cassée. Pour ce faire, les anciens du textile puisent dans un répertoire de compétences acquises tout au long de leur carrière professionnelle. Évidemment, le travail reproduit dans la réserve du Solvent n'est pas le même que celui que les bénévoles pratiquaient dans leur atelier respectif. Les outils ne sont pas les mêmes, les machines sont dans un autre état et la finalité est bien différente puisque les machines de la réserve ne traiteront plus jamais de laine. Ainsi, leur pratique relève davantage d'une forme de bricolage que d'une production industrielle à laquelle ils étaient habitués.

Toutefois, ce travail met en jeu un ensemble de connaissances techniques et mécaniques acquises que les bénévoles s'échangent et testent autour des objets qu'ils réparent. La séquence de dialogue lors de la remise en marche de la carde d'apprêt (TC 00 :41 :35 à 00 :45 :01) illustre de manière à peine perceptible et d'autant plus touchante un échange de connaissances qui vise à améliorer le démarrage de la petite machine.

- Gérard : Bon. Tu peux arrêter.
- Paul : T'as vu autre chose qui ne marchait pas ?
- Gérard : Ben non c'est la courroie qui patine ici.
- Michel : Ah elle patine ?
- Paul : Et quoi, c'est trop lisse ?
- Gérard : Ben un petit peu. Il faudrait un bon produit pour mettre dessus. De la résine quoi ! Parce que la différence n'est pas tellement grosse pour dire de la rétrécir. Et si on veut mettre quelque chose là-dessus, elle n'est pas assez longue.

¹¹¹ La dimension de sauvetage est particulièrement explicite dans la séquence où Paul raconte être entré par effraction dans l'ancienne salle des archives de l'usine Houget Duesberg Bosson pour y récupérer des documents qui sinon « auraient été envoyés à la papeterie » (TC 00 :12 :44 à 00 :16 :07).

- Paul : Une autre solution c'est de faire une petite tension au moteur hein ? avoir plus de tension au moteur.
- Gérard : Oui. Ah ben oui. On va aller chercher des clés et reculer le moteur. Si on recule le moteur d'un centimètre...
- Paul : C'est une solution. Hein.
- Gérard : Mais oui t'as raison. Pardon s'il vous plait. C'est du... ? 27 – 28 sans doute.

La solution trouvée, celle qui consiste à décaler le moteur de quelques centimètre sur son axe à l'aide de quelques tours de clé et coups de marteau semble satisfaire Gérard et Paul. L'opération qui permettra de gagner finalement « trois quatre millimètres » constituera un ultime réglage nécessaire au démarrage de la machine sans avoir à actionner la roue manuellement.

Réussir à faire tourner les machines génère en conséquence une forme de reconnaissance du « travail bien fait », une validation par les pairs en premier lieu, mais également par le public, lors des journées portes ouvertes. À ce titre, la carte d'après-remise en état par Gérard et ses collègues a souvent été utilisée dans différents médias pour évoquer le travail des bénévoles. Tant le grand âge de l'ancien contre-maitre que l'« exploit » d'avoir remis une machine en marche suscitent régulièrement l'admiration des journalistes de la presse locale et nationale¹¹².

Au-delà des dimensions techniques et de la compétence mécanique, faire tourner les machines relève aussi d'une dimension narrative. Rendre la vie aux machines, à travers leur remise en marche permet aussi de leur faire dire des choses. Deux scènes du film, mettant en jeu deux personnages différents, illustrent cette dimension. Dans l'entretien filmé lors du démêlage du métier Jacquard (TC 00 :45 :02 à 00 :48 :57), Marc dit vouloir « remettre un bobinoir en marche » avançant comme raison principale qu'une machine qui tourne « raconte mieux sa vie » qu'une machine qui ne tourne pas. Dans le dernier entretien du film, Paul aborde lui aussi la question de la vie des objets et leur faculté à raconter une partie de l'histoire (TC 01:01:45 à 01:07:44). Comparant les politiques mémorielles de Verviers à celles d'autres villes européennes, il avance le fait qu'une « usine entière » et dont l'on pourrait « regraisser et faire redémarrer les machines » constituerait un ensemble de « témoins vivants », c'est-à-dire des objets à même de témoigner de quelque chose. La machine vivante, celle qui tourne par opposition à celle qui ne tourne pas, possède donc la faculté de raconter quelque chose, d'énoncer un récit sur le passé.

La faculté qu'ont les machines textiles de raconter certaines dimensions du passé peut être analysée à travers une lecture sémiotique de la culture matérielle (Barthes 1991 (1957), Gell 2010). Cette approche vise à considérer les objets comme des indices qui selon les situations et les contextes sociaux sont chargés de sens. Les « effets de personne » (Grimaud, Taylor-Descola 2016) que prennent certains

¹¹² Voir les portraits de Gérard dans l'article du journal Sudinfo/La Meuse (édition en ligne <https://www.sudinfo.be/id697965/article/2023-08-16/gerard-fettweis-96-ans-restaure-encore-des-machines-textiles-au-solvent-verviers> dernier accès le 08 janvier 2024) ou dans l'édition du télé-journal de la chaîne RTL info du 05 septembre 2023 (<https://www.rtl.be/page-videos/96-ans-gerard-restaure-encore-des-machines-textiles-au-solvent/2023-09-05/video/584786> dernier accès le 08 janvier 2024).

objets dans certaines situations engagent alors à se demander qui est là ? à « quelle genre de présence est-ce qu'on a affaire » (*ibid.*) ? et qu'est-ce que le récit attribué aux choses raconte-t-il d'une situation sociale donnée ? Ces questions visent à décrire les formes de discours à travers les objets personnifiés. Elles permettent de décrire les « abductions d'agentivité » (Gell 2010: 17) que Marc et Paul attribuent aux machines dont ils prennent soin. L'analyse des deux séquences révèlent deux formes d'agentivité, deux formes de discours sur le passé qui peuvent se lire comme découlant des positions sociales occupées au sein de l'usine.

Chez Marc, le rapport au passé relève d'un discours que l'on pourrait qualifier d'histoire technique. L'ancien ingénieur voit dans le fait de faire tourner des machines une manière d'expliquer leur fonctionnement aux personnes visitant le lieu (« Il faut montrer aux gens comment ça fonctionnait et comment la production se faisait »). Cette conception renvoie à la fonction productive de l'objet : un bobinoir avait une fonction particulière dans la production textile, sa remise en marche permettra donc de montrer aux personnes qui visiteront la réserve comment la machine fonctionnait avant. De l'autre côté, l'agentivité que Paul attribue à la machine-témoin relève d'un rapport au passé que l'on pourrait qualifier d'histoire sociale. La machine-témoin et la réserve perçue comme « lieu de mémoire » permettraient selon lui de transmettre aux jeunes générations des connaissances sur la condition ouvrière et rendre justice aux luttes menées par les travailleuses et travailleurs pour l'obtention de meilleures conditions de travail.

Dans ces deux extraits, la machine rendue vivante permet de transmettre deux formes différentes de discours sur le passé : l'une portée sur l'histoire technique et sur la monstration des processus mécaniques autrefois à l'œuvre dans l'industrie ; l'autre portée sur l'histoire sociale et le témoignage des conditions de vie des ouvrières et ouvriers. Ces deux séquences illustrent la diversité des formes de rapports au passé que l'on peut observer à l'intérieur du groupe des anciens du textile. Une diversité de rapports que l'on peut rattacher au parcours professionnel et militant (ou non) des deux personnes. Autour du personnage de l'ancien ouvrier et de l'ingénieur retraité se lisent deux discours sur le passé qui se rapportent aux rôles sociaux occupés par ces deux personnes dans les usines.

Prendre soin des machines

Le travail patrimonial tel qu'il est illustré dans le film ne se résume pas à une opération discursive consistant à revaloriser des objets du passé ou à s'en servir pour raconter des morceaux de l'histoire, mais relève aussi d'un ensemble de gestes techniques. Tout au long du film, les spectatrices et spectateurs assistent ainsi à une succession de séquences qui donnent à voir différentes modalités de travail sur les objets de la collection. Il s'agit par ordre d'apparition, du déplacement d'un cadre (TC 00 :00 :32 à 00 :02 :18), de la découverte de deux hasples (TC 00 :02 :29 à 06 :17), de la réparation d'un métier à tisser Jacquard (TC 00 :16 :18 à 00 :22 :24, 00 :45 :02 à 00 :48 :57 puis de 01 :09 :29 à 01 :13 :18), du remontage d'une cuve

de lavage (TC 00 :34 :35 à 00 :39 :22), de la brève mise en marche d'une carte d'apprêt suivie de l'ajustement de son moteur (TC 00 :41 :35 à 00 :45 :02), de l'endommagement d'un char à balles de laines (TC 00 :53 :19 à 00 :55 :37) et finalement du subtil et quasiment imperceptible déplacement d'une partie d'un assortiment de carte (TC 01 :00 :02 à 01 :01 :44).

Lors des tournages, j'ai souvent été frappé par la banalité de ces actions. Un peu désabusé par leur caractère répétitif, je désespérais de ne jamais assister à un événement marquant et définitif qui illustrerait une forme d'aboutissement et de transformation définitive de la réserve en un lieu de mémoire. Ce n'est que bien plus tard que j'ai compris que la succession de ces opérations participait de la lente transformation de la réserve. Comme j'ai eu l'occasion de le montrer plus haut, les gestes que j'ai documentés tout au long de mon ethnographie n'ont pas vocation à rendre aux machines leur capacité de production d'antan. Ils permettent aux anciens du textile de mettre en jeu leurs compétences, d'énoncer un discours sur le passé, mais aussi et en dernier lieu de venir éprouver les souvenirs d'un travail disparu.

Dans le chapitre 4, j'ai proposé l'idée que toutes les opérations de remise en vie des machines s'inscrivaient dans une forme de performance du souvenir. Celle-ci n'est pas à comprendre comme une forme de *reenactment* destiné à la caméra ou à un public (Bénichou 2016), comme le décrit par exemple l'ethnologue Flavia Carraro à propos des manufactures de textile d'art de Lyon (Carraro 2022). De manière plus intime, la performance du souvenir est à comprendre comme une forme de réactualisation, par le corps et par les sens, des souvenirs du travail. Lorsque je leur demandais ce qu'ils appréciaient dans la réserve du Solvent, les bénévoles évoquaient systématiquement le contact avec les machines, l'odeur de l'atelier, les taches d'huile sur le sol. L'architecture du bâtiment, sa taille, sa température mais aussi ses dimensions sensorielles – autant visuelles, olfactives que sonores – sont autant d'éléments qui rappellent aux anciens du textile les sensations éprouvées durant leur carrière professionnelle dans les ateliers. La réserve du Solvent constitue en cela moins un lieu de mémoire, qu'elle « ne *tient* lieu de mémoire¹¹³ », devenant le décor sensoriellement signifiant dans lequel les bénévoles viennent revivre entre pairs les gestes du travail disparu.

Dès lors, comment qualifier ces gestes ? Quel terme utiliser pour décrire ces successions d'opérations pratiquées sur les machines de la collection ? L'ensemble des gestes et pratiques documentées dans *La place des choses* relèvent à mon avis de ce que les deux sociologues Jérôme Denis et David Pontille qualifient dans un ouvrage récent de « travail de maintenance », compris comme « l'art de faire durer les choses » (Denis, Pontille 2022: 16). Dans *Le soin des choses : politiques de la maintenance*, les deux auteurs opposent la maintenance à la réparation. Selon eux, la réparation relève de la remise en état des choses. Elle présuppose un état de crise, une rupture entre deux états, celui de la casse vs celui de la chose réparée. À

¹¹³ La formule et la proposition analytique est de Cyril Isnart, transmise lors du petit colloque de thèse en octobre 2023.

l'inverse la maintenance s'inscrit dans le temps long, dans un exercice quotidien et répétitif qui n'a de finalité que de voir les objets qui nous entourent perdurer le plus longtemps possible. Les deux auteurs décrivent la distinction entre réparation et maintenance de la manière suivante :

La distinction que nous proposons, en forçant légèrement le trait, vise simplement à mettre la maintenance au premier plan, à la fois comme type d'activités qui débordent largement le périmètre de la réparation, et comme un problème spécifique: « faire durer », plutôt que « remettre en ordre. (*ibid.* : 56)

Tenter de rendre vie aux machines de la collection déborde « le périmètre de la réparation ». Si les anciens du textile reviennent dans la réserve semaine après semaine, ce n'est à mon sens pas dans l'optique de réparer une histoire qui n'a pas suffisamment été racontée. La finalité pour eux n'est pas de voir s'ouvrir dans la réserve un musée dans lequel le passé industriel textile serait raconté par l'intermédiaire des machines exposées. Leur pratique est d'avantage à comprendre comme un travail de maintenance à savoir une manière de faire durer le lieu pour venir y travailler. Rendre vie aux objets s'inscrit donc ici moins comme une finalité en soi que comme une ligne d'horizon, une raison qui leur permet de se rendre dans la réserve et éprouver le souvenir du travail disparu.



Épilogue.
« Made to be seen »

Le 13 septembre 2021¹¹⁴, assis à nouveau à la terrasse du café des Ardennes, je prenais quelques minutes avant de sauter dans le train qui me ramènerait en Suisse pour inscrire une longue note dans mon carnet et revenir ainsi sur les événements du week-end qui venait de se terminer :

Vendredi matin, je suis arrivé au Solvent à l'heure de la pause-café. Chaleureux accueil des personnes présentes (Paul, Jacques, Joseph C., Roger et Robert). Jacques me remet l'agenda 2021 des bénévoles du Solvent (un petit carnet à la couverture de plastique, estampillé d'une petite étiquette simili argent sur laquelle figure l'inscription « Les bénévoles du Solvent 2005-2020 ». En me remettant l'objet, il me dit « c'est un peu tard, mais j'en ai gardé un exemplaire pour toi ».

Je passe la journée à déambuler d'un petit groupe à l'autre, sans autre but que de profiter de ce qui pourrait bien être ma dernière journée de travail dans la réserve. Marc, arrivé sur le temps de midi, travaille avec Joseph sur le métier à tisser Jacquard sans réussir à régler les problèmes de tension des fils de chaîne (ce qui empêche *de facto* de tisser). Découragé, Marc s'en va vers 15 heures en me saluant rapidement.

Je passe vers les cartes du premier étage. La carte de « Paul aux pointes », celle « des lieux de mémoire ». Je prends quelques photos. Je vais voir les pointes du tablier de chargeuse et me rends compte que j'ai moi aussi maintenant des souvenirs liés à ces objets. Petite émotion.

Discussion avec Paul dehors sous une pluie fine. Il me parle de la prochaine tournée de Mylène Farmer et de son hésitation à acheter des billets aux vues de ses problèmes de santé. Comme je lui fais part de mon ignorance à l'égard de la chanteuse, il évoque le titre *Désenchantée*, « une chanson révolutionnaire », me dit-il dont il m'invite à regarder le clip dans lequel « sont représentés des ouvriers dans les usines ».

Le lendemain soir a lieu la projection privée organisée pour les protagonistes du film.

J'arrive avec Jacques à 16h15 pour installer le projecteur, aligner l'écran (un grand panneau de bois blanc posé contre le mur), régler les problèmes de son. Joseph C. et son épouse sont les premiers à arriver. Joseph me tend trois navettes dont une qui, selon lui, est munie d'une bobine en fil de soie. Je ne sais pas très bien quoi faire de ces objets sans histoire, d'autant plus que le film est terminé mais peu importe : je les prends et le remercie chaleureusement.

Après quelques mots d'introduction, j'assiste à la projection debout derrière tout le monde, tendu. Je perçois quelques remarques dans le public, notamment Roger qui commente le film avec sa fille. Peu de rires. Je ne sais pas si les spectateurs-acteurs s'embêtent, ni ce qu'ils pensent du film.

Premiers applaudissements au générique, deuxième à ma venue devant l'écran. Le film est largement apprécié je crois. Les commentaires sont positifs : ceux de Freddy Joris, mais aussi ceux de Monsieur Julémont qui évoque dans la discussion le cinéma des frères Dardenne et de Jean-Jacques Andrien. Catherine B. a été émue, même si elle doute que le film fonctionne auprès d'un public non verviétois, ou même un public verviétois qui ne soit pas rompu au film ethnographique.

¹¹⁴ Le titre de ce chapitre est directement emprunté à Jay Ruby et Marcus Banks et leur ouvrage d'histoire de l'anthropologie visuelle, *Made to be seen : perspectives on the history of visual anthropology* (Ruby, Banks 2011).

Je souris à l'idée que les réactions des personnages principaux soient fidèles à ce que je connais d'eux après toutes ces années. Marc est tout sourire. Il m'offre une bouteille de vin et se réjouit de voir le film lorsqu'il sera passé en postproduction (« Tu n'oublieras pas de nous le dire hein ? »). Il me demande inquiet si les membres du jury de ma thèse ont déjà vu le film et s'ils accepteront une thèse sous la forme d'un film qui, de surcroît, porte sur Verviers. Gérard vient vers moi pour m'indiquer les « erreurs » qu'il a repérées dans le film. Selon lui, « Il n'est pas logique qu'une rentrayeuse ait gardé une navette, puisque ces ouvrières n'utilisent pas ce genre d'objets ». Quant à Paul, il répond aux éloges des spectateurs qui viennent lui témoigner de leur émotion en disant qu'il a simplement dit ce qu'il pensait.

À 20h00, tout ceci est terminé. Jacques me dépose devant la maison où je monte retrouver les colocataires avec une furieuse envie de terminer les bouteilles et l'apéro. Le sourire aux lèvres, je suis plus que content. J'ai le sentiment d'avoir assisté à un vrai beau moment de cinéma.

(Extrait du carnet de terrain, 13 septembre 2021)

À l'issue de cette projection devant les protagonistes, rassuré à l'idée qu'ils et elles aient apprécié mon travail, j'entamais la dernière ligne droite de la production du film. Durant l'automne 2021, je constituai différents dossiers destinés à récolter suffisamment d'argent pour financer la postproduction et la distribution du film. Le Fonds national suisse, par le biais de la bourse AGORA de médiation scientifique me permit de confier le travail de mixage son, d'étalonnage des couleurs et de sous-titrage à trois brillant-e-s techniciennes et techniciens établi-e-s respectivement à Lausanne et à Berne. À sa manière, chacune de ces personnes a contribué à faire de *La place des choses* un film d'une qualité technique professionnelle à même d'être projeté dans les salles de cinéma.

Parallèlement, j'entrepris le travail de création de la triple affiche du film. J'ai eu envie pour cette partie du travail de créer un objet original qui puisse rappeler à la fois la thématique du film, le terrain et ses objets sans être traité de manière trop littérale. Assez rapidement l'idée de tisser l'affiche du film a émergé et je contactai Esther Haldemann une artiste textile installée à Berne. L'objet tissé par Esther rappelle de manière littérale le drap de laine, un des objets phare de l'industrie textile verviétoise. Il est constitué d'un entrecroisement d'une trame de fil blanc et d'une chaîne de fil vert, qui rappellent subtilement les deux couleurs héraldiques de la ville. Par sa facture, ce drap évoque de manière métaphorique la mémoire comme textile. Tantôt dense, tantôt lâche, le tissage est volontairement fragile, irrégulier et imprécis. Il invite les spectatrices et spectateurs à s'y plonger comme on plongerait dans un récit mémoriel avec ses souvenirs bien ordonnés, des imprécisions, des nœuds qui accidentent la trame générale.

Trois navettes acquises sur les brocantes pour la réalisation du film sont accrochées sur le drap¹¹⁵. Leur mise en scène, balayée par un léger éclairage évoque la façon dont elles auraient pu être exposées dans les habitations verviétoises avant d'être mises en vente sur les brocantes puis acquises pour la réalisation du film. Alors qu'une des navettes évoque directement le travail textile, les deux autres laissent

¹¹⁵ Conformément aux choix de réalisation, l'affiche est le seul endroit où des navettes soient représentées. Voir chapitre « Faire la navette ».

imaginer les détournements et la manière dont leurs précédent-e-s propriétaires les ont modifiées. L'ensemble a été immortalisé par le photographe bernois Beat Schweizer, puis mis en texte et en page par Bojana Antovic.

Une fois ce travail accompli, j'entrepris les premiers envois du film dans les festivals de films documentaires et ethnographiques. Le premier auquel je postulais, et également le premier à refuser le film, fut le festival *Visions du réel* à Nyon. *La place des choses* n'a pas eu le succès espéré en festival. Sur la vingtaine de festivals sollicités durant l'année 2022, seuls quatre ont retenu le film dans leur programmation. Les refus se sont avérés des coups difficiles à encaisser. Chaque avis de non-sélection blessait un peu plus mon égo et j'étais peiné que le film que j'avais tant souhaité réaliser ne puisse bénéficier de la reconnaissance professionnelle et sociale que confère une sélection en festival.

N'ayant reçu de retour de l'équipe de programmation qu'à une seule reprise, il est difficile pour moi de pointer exactement les raisons pour lesquelles le film a si peu fonctionné. On peut avancer la concurrence extrêmement grande sur le marché des festivals de films. En 2021, à titre d'exemple, le festival *Visions du réel* a construit sa programmation avec 142 films sur un total d'environ 3'000 postulations¹¹⁶. *La place des choses* faisait donc partie des 2'858 titres à ne pas avoir été sélectionné dans l'édition 2021 du festival. Au-delà de son aspect rassurant, cette rapide statistique pointe l'extrême compétition du monde du cinéma documentaire d'auteur. Le même constat peut être fait pour des festivals de films ethnographiques auxquels j'ai envoyé *La place des choses*, tels que le festival Jean Rouch à Paris, Ethnocineca à Vienne, Ethnofest à Athènes, le FIFEQ à Montréal ou encore le GIEFF à Göttingen.

Il faut reconnaître que la thématique du film – les processus patrimoniaux observables près de soixante ans après les premières fermetures d'usines – n'est pas brûlante d'actualité. Mais ceci n'explique de loin pas tout et je pense *a posteriori* que le film a surtout manqué d'une posture narrative forte pour être sélectionné en festival. Le parti pris de l'observation des gestes, de l'attention portée aux silences et à la parole en train de se construire ou encore l'absence de voix *off* confèrent au film une certaine fragilité qui a potentiellement freiné les programmatrices et programmeurs de festival.

Malgré ces « échecs », *La place des choses* a néanmoins eu sa petite vie. Le film a d'abord été sélectionné dans quatre festivals internationaux, à Montréal (*Le festival international du film d'histoire*), Zürich (*Regard bleu*), Seattle (*Society of Visual Anthropology Film and Media Festival*) et Bristol (*Royal Anthropological Institute film festival*). Montréal et Bristol ont intégré le film dans leur programmation en ligne, Zürich et Seattle en présentiel. Pour des questions de distance et d'agenda, j'ai dû renoncer à me rendre à la projection américaine en marge de la rencontre

¹¹⁶ Chiffres publiés dans le rapport annuel 2021 consultable à l'adresse https://www.visions-dureel.ch/wp-content/uploads/2021/10/Rapport_annuel_2021_Digital.pdf (dernier accès le 11 janvier 2024)

annuelle de l'*American Association of Anthropology*, ce que je regrette beaucoup. Le festival *Regard bleu* à Zürich m'a donc offert la seule et unique projection du film en festival à laquelle j'ai eu l'occasion d'assister.

En plus de cette projection, j'ai eu l'occasion de montrer et discuter *La place des choses* à trois reprises dans des projections organisées en Suisse et à Verviers. Dans les débats qui ont suivi chacune des projections, les spectatrices et spectateurs se sont dit-e-s touché-e-s non pas tellement par les réponses apportées par le film, mais par les questions qu'il soulève. Les discussions ont tourné sur le rapport aux choses du passé. Rapport individuel, avec la question de savoir pourquoi nous tenons à certaines choses quand bien même elles ne nous servent plus, mais aussi rapport collectif lié à la perte ressentie de certains savoir-faire. La question de la désindustrialisation initiée à Verviers au milieu des années 1950 fut aussi réinvestie pour évoquer des questions contemporaines et sociétales sur la numérisation de l'économie, la dématérialisation, la robotisation et la délocalisation.

Si le film n'a pas très bien marché dans le monde du cinéma, la singularité de la recherche qui mêle approche filmique, collecte d'objets, et recherche ethnographique de terrain semble intéresser le monde académique. En effet, à la fin de ma recherche, j'ai eu l'occasion de présenter le dispositif de recherche « faire la navette » et le film en général dans de nombreux cours et séminaires en Suisse et en France qui furent l'occasion d'échanges stimulants sur la recherche-crédation et les formes d'écriture alternatives de l'anthropologie.

Finalement, le dernier événement en date dans la vie du projet de recherche *Faire de Verviers un film* fut sa mobilisation dans un espace de l'exposition *Cargo Cults Unlimited* ouverte au Musée d'ethnographie de Neuchâtel en décembre 2023. Cette exposition se saisit de l'image du port marchand pour traiter des imaginaires et croyances contemporaines lié-e-s à l'économie mondialisée. Dans un container du port, la collection de navettes de métiers à tisser, associée à des extraits du film *La place des choses*, évoquent les stigmates que laissent les processus de désindustrialisation dans les collectivités concernées et les processus mémoriels liés à la fermeture des usines.

Donner à voir

À la fin 2014, lorsque j'ai commencé à éprouver le désir de faire de Verviers un film, je me posais en des termes très vagues des questions sur ma citoyenneté et sur les liens qui me rattachaient à Verviers. Sans avoir de sujet précis pour ce film, j'ai alors entrepris un long terrain ethnographique multipliant les observations, les tournages, les entretiens, sans forcément savoir où cette ethnographie me conduirait. Petit à petit la question très personnelle de mon « appartenance » à Verviers a perdu de son importance, remplacée par d'autres questionnements plus théoriques qui traduisaient des réalités sur le terrain. « Comment faire de Verviers un film ? » a fini par s'imposer comme une question générale qui englobe d'autres sous-questions que j'ai rappelées dans l'introduction de ce travail. Comment rendre compte des

processus mémoriels et patrimoniaux par le biais du cinéma ? Comment produire des images dans un territoire postindustriel sans l'enfermer dans un récit qui contribue à idéaliser le passé ? Comment rendre compte des processus d'effacement et d'oubli par le biais du cinéma ?

Réaliser un film ethnographique à Verviers a constitué avant tout en une longue série d'apprentissages. Perfectionnement de la technique d'abord, puisque ce long terrain immersif m'a permis de me familiariser avec les techniques de caméra, m'améliorant au fil du temps dans l'accompagnement des mouvements et des gestes filmés et dans la constitution des cadrages. Ce projet m'a aussi donné l'occasion d'apprendre à collaborer avec des personnes du monde l'art. Monteuse, techniciennes et techniciens de la postproduction, artistes et photographe de la création de l'affiche sont autant de personnes avec qui j'ai eu le plaisir d'échanger. Chacune de ces personnes a contribué à nourrir le projet général par ses compétences professionnelles. Mais la collaboration en elle-même, par l'exercice maintes fois renouvelé de devoir clarifier mes intentions a contribué à préciser au fil du temps le propos général du film. Finalement, la rédaction des nombreuses demandes de financement et les présentations du film en vue de sélection dans les festivals m'ont appris à me familiariser avec toute une rhétorique du « projet ». Établir un budget, constituer un plan de financement, se positionner par rapport à un refus et remettre l'ouvrage sur le métier sont quelques exemples parmi d'autres de « compétences transférables » acquises tout au long de cette thèse grâce à la réalisation du film.

Ce projet a également nécessité de faire une série d'allers-retours. Sans être une particularité de ce travail, la réalisation de la thèse m'a amené à faire la navette pendant de nombreuses années entre mon lieu de vie en Suisse et mon terrain en Belgique. Sur un plan métaphorique, j'ai par ailleurs été amené tout au long du projet à effectuer des allers-retours entre le monde de l'art et le monde académique. Inscrire le film ethnographique comme objet de recherche, méthode d'enquête et modalité de restitution des connaissances au cœur d'une thèse de doctorat en anthropologie est une démarche singulière qui reste relativement inédite jusqu'ici. L'exigence de faire reconnaître le film comme une forme d'expression à part entière de l'anthropologie m'a forcé à argumenter de manière réflexive chacun des choix effectués tout au long de la réalisation. Les terrains, les situations de captation, le choix des personnages, les dispositifs de tournage, le cadrage, la distance, les formes de collaboration au montage, la sélection d'un corpus d'images, le mode d'écriture filmique, le choix des séquences, la création de l'affiche, chacun de ces éléments et bien d'autres encore ont fait l'objet d'une prise de décision. Parce qu'ils ont eu un impact sur la forme finale du film, tous ces choix ont dû être pensés, argumentés et mis en perspective avec la littérature scientifique. Ceci m'a amené à me constituer un bagage théorique important en anthropologie visuelle, en anthropologie de la mémoire et de la culture matérielle et en socio-anthropologie du patrimoine.

Ces constats peuvent paraître bien égoïstes. En effet, rares sont les anthropologues à vouloir réaliser un film à Verviers et l'on pourrait se demander à la lecture de ces

lignes ce que ce travail apporte à la recherche de manière générale. Cette thèse de doctorat, quand bien même elle part d'une question très individuelle, a permis de mettre à jour des connaissances dans les champs de recherche mobilisés. Dans un premier temps, faire de Verviers un film m'a amené à replacer mon projet dans un ensemble de réalisations préexistantes et à réfléchir à la manière dont le monde de l'industrie, ainsi que la désindustrialisation et la disparition du travail avaient été traités par les cinéastes documentaires jusqu'ici. M'intéressant spécifiquement au film ethnographique, j'ai montré que le monde de l'usine n'avait que peu intéressé les ethnologues-cinéastes jusqu'ici. En effet, sous l'impulsion des sociétés savantes des traditions populaires, ils et elles se sont davantage penché-e-s sur l'enregistrement et la documentation de petits métiers de l'artisanat et de l'agriculture perçus sous le prisme de l'ethnographie d'urgence suite aux grands bouleversements socio-économiques de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. Magnifiant le geste technique et s'intéressant en premier lieu à la figure du dernier témoin, ces films ont contribué à produire un récit nostalgique et esthétisant du travail lorsque celui-ci se modifie. Ce « biais patrimonialisant » des films ethnographiques ajouté à la volonté de me distancier d'un récit dominant construit autour de l'âge d'or et du paradis perdu m'ont amené à développer mon propre langage cinématographique pour ce film.

La place des choses n'est pas un film qui vise à documenter des pratiques disparues ou sur le point de disparaître. N'utilisant ni les archives, ni les témoignages des dernier-ère-s ouvrières ou ouvriers, ce film ne vise pas à montrer « comment c'était avant ». Je n'ai pas cherché à enregistrer les gestes et les savoir-faire des derniers témoins de l'industrie textile pour les conserver dans le temps avant qu'ils ne disparaissent pour de bon. Prenant le contre-pied d'un récit idéalisant le passé, ce film ancré dans le présent, tente de documenter la manière dont certain-e-s habitantes et habitants de Verviers se saisissent d'anciens objets industriels pour produire des récits sur le passé de la ville.

Les images tournées dans la réserve du Solvent contribuent aux recherches en socio-anthropologie du patrimoine en rendant compte des dimensions matérielles, sensorielles et incorporées du travail patrimonial. La pratique de l'*observational cinema* tel qu'il a été développé par Colin Young à l'UCLA puis abondamment pratiqué et théorisé par le couple MacDougall, m'a encouragé à utiliser le film pour sa faculté à immerger les spectatrices et les spectateurs dans la complexité du terrain ethnographique plutôt que de vouloir expliquer les phénomènes documentés. L'attention sensible portée lors des tournages sur le détail, le banal, l'observation des micro-actions qui participent de la transformation d'une ancienne usine en un lieu de mémoire, engage à considérer les processus de patrimonialisation non pas comme des opérations exclusivement discursives, mais comme des pratiques, des successions de gestes produits sur les objets s'inscrivant dans un temps long. Ainsi, j'ai proposé l'idée que la fabrique de la réserve du Solvent pouvait être analysée comme une « performance du souvenir », un travail de maintenance du lieu qui permet aux anciens du textile de venir semaine après semaine continuer d'éprouver entre pairs le souvenir du travail disparu.

Le dispositif de recherche « faire la navette » a été pensé comme une méthode créative basée sur l'achat d'anciennes navettes de métiers à tisser dans les brocantes de la ville tout en enregistrant les témoignages sur la vie de ces objets que pouvaient me donner les vendeuses et vendeurs qui s'en séparaient. Cette méthode d'enquête m'a amené à me constituer un bagage théorique sur la place des objets en sciences sociales et à repenser de manière critique la collecte d'objets ethnographiques telle qu'elle a été conceptualisée par les premiers ethnologues de terrain au début du XX^{ème} siècle. Collecter ces objets m'a ainsi permis de réfléchir à petite échelle aux enjeux théoriques, éthiques et épistémologiques liés au statut des objets ethnographiques, et, ce faisant, à proposer une nouvelle manière de faire sens des objets sur le terrain. En effet, s'il existe une littérature abondante liée à la culture matérielle en sciences sociales ainsi que des propositions stimulantes du côté des musées sur la manière de mobiliser les objets de leur collection dans les expositions, la constitution de collections d'objets du présent semble rester un impensé. Sans prétendre avoir inventé une nouvelle méthode d'enquête, ni vouloir généraliser ce dispositif à d'autres terrains, cette partie de ma recherche permet néanmoins, à partir d'un cas pratique, de lancer un débat sur les modalités de constitution de collections d'objets à des fins scientifiques en anthropologie.

Les témoignages enregistrés grâce à ce dispositif d'enquête m'ont permis de déconstruire le mythe de l'âge d'or industriel verviétois. En effet, la vingtaine de témoignages recueillis auprès des ancien-ne-s propriétaires de navettes a fait émerger des récits contrastés sur le passé industriel. Si certains objets se sont révélés être porteurs de souvenirs singuliers directement liés à une expérience vécue dans l'industrie, d'autres, au contraire, marqués par des « trous de mémoire » permettaient aux locutrices et locuteurs d'évoquer des récits qui renvoyaient à d'autres aspects du passé de la ville. La pluralité des récits recueillis, engage donc à considérer la mémoire collective non pas comme un récit unitaire partagé de toutes et tous, mais comme un « empilement de mémoires polymorphes » (Candau 2005: 72). Par ailleurs, ce dispositif de recherche utilisé plus de soixante ans après les premières fermetures d'usines rappelle la dimension temporelle des processus mémoriels marqués par le passage du temps et le travail de l'oubli.

Comme dans un tissage, la matière constituée par l'ethnographie de ces deux collections s'entrecroise pour constituer le film *La place des choses*. Ce film tente en premier lieu de donner la voix à celles et ceux qui ont vécu les processus de désindustrialisation à Verviers et les bouleversements économiques et sociaux que ceux-ci ont entraîné dans la ville. Cette recherche vise ainsi à contribuer à l'historiographie locale en tentant de combler un vide. En effet, un examen attentif des travaux produits jusqu'ici par les historiennes et historiens de la région, a montré que ni la fermeture des usines ni ses conséquences pour la population n'avaient peu été traitées jusqu'ici.

En s'attachant à décrire les formes de relation au passé à travers une réflexion sur l'utilisation des objets dans les processus mémoriels, le film pose toutefois davantage de questions qu'il n'y répond. En effet sans tenter de l'expliquer, il rend compte

de la complexité des processus d'attachement et de détachement aux choses et par leur intermédiaire au passé. À travers l'ethnographie de la réserve de machines du Solvent et celle de la collection de navettes, le film donne à voir différentes formes d'« arts d'accommoder les restes » (Debary 2019) que l'on pouvait observer à Verviers au tournant des années 2010-2020. L'ethnographie de ces deux collections tend à considérer les objets comme étant pris dans des « cycles de conversion de valeurs¹¹⁷» et rappelle que le statut des objets n'est pas acquis pour l'éternité et qu'il doit sans cesse être réaffirmé pour rester valable. La biographie des navettes de métiers à tisser en est un exemple parlant. D'abord objets industriels, elles sont devenues objets-souvenir, puis marchandises, avant d'être collectées en tant qu'objets de connaissance scientifique puis finalement être exposées dans un musée d'ethnographie en Suisse. Chacune de ces étapes est marquée par un contexte spécifique et entraîne des discours différents au sujet des objets, d'autres manières de les appréhender. De manière similaire, les machines de la collection textile de la ville de Verviers autrefois destinées à alimenter les réserves d'un Musée national de la laine et sur lesquelles les anciens du textile continuent de venir travailler ont subi de nombreux changements durant leur carrière. Ainsi, ces deux collections rappellent que la valeur attribuée aux objets, qu'elle soit valeur d'usage, valeur marchande ou valeur patrimoniale est le fruit des contextes sociaux et des époques dans lesquelles les objets sont pris.

Restent alors ces questions : Qu'ai-je de verviétois ? Qu'est-ce qui me rattache à cette ville ? Quels souvenirs est-ce que j'en ai ? Ces questions qui étaient autrefois trop vastes ont aujourd'hui trouvé leur objet. Elles se rattachent maintenant à des personnes et à des choses très précises, à des objets dont j'ignorais autrefois l'existence, mais à propos desquels j'ai fini par me constituer des souvenirs et qui font aujourd'hui un peu partie de moi. Ce sont des pointes de tabliers de chargeuses, des cartes ou un métier à tisser qui sont stockés dans un vieil hangar industriel ainsi que des navettes reçues au soir d'avant-première et qui sont aujourd'hui pendues au mur de mon bureau. Ainsi en est-il des choses qui nous entourent et dont à l'occasion on se sert pour se raconter et raconter le lien qui nous unit à certains lieux du monde.

¹¹⁷ L'expression est de Véronique Moulinié. On en retrouve des traces dans l'ouvrage collectif *Le retournement des choses* édité par Anne Montjaret où la « conversion » permet de nommer les transformations que subissent les objets au cours de leur biographie (Montjaret 2014). L'expression « cycle de conversion de valeurs » – si je l'ai notée correctement – m'a été communiquée lors du petit colloque de thèse en octobre 2023.



Bibliographie générale

ALALUF Matéo, 2016. « Les ouvriers au cinéma », *Images du travail, travail des images*, 2 (en ligne), <http://journals.openedition.org/itti/1243>.

ANDERSON Kevin Taylor 2003. « Toward an Anarchy of Imagery: Questioning the Categorization of Films as 'Ethnographic' », *Journal of Film and Video*, Vol. 55 p. 73-87.

ANGÉ Olivia, BERLINER David, 2015. *Anthropology and nostalgia*. New York, Berghahn Books.

ANSTETT Elisabeth, ORTAR Nathalie (eds), 2015. *La deuxième vie des objets : recyclage et récupération dans les sociétés contemporaines*. Paris, Petra.

APPADURAI Arjun, 1986. *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, Cambridge University Press.

ATHERTON Claire, 2018. « L'art du montage », *Vacarme*, 82 (en ligne), <https://doi.org/10.3917/vaca.082.0092>.

AUBERT Baptiste, 2021a. « Faire la navette : construire un objet-témoin de la mémoire collective de la ville postindustrielle belge de Verviers », *Intermédialités / Intermediality*, 36 (en ligne), <https://doi.org/10.7202/1080951ar>.

---, 2021b. « Un cimetière de machines en guise de lieu de mémoire », in DEBARY Octave, BONNEFOIT Régine (ed.s.), *Arts et lieux de mémoire: entretiens avec Pierre Nora*. Neuchâtel, Éditions Alphil, p. 161-180.

---, 2022a. « Deux collections pour un récit patrimonial », in HUGON-DUC Mélanie (ed.s.), *Musée sauvage: habiter la collection*. Gollion, Le Châble, Infolio, Musée de Bagnes, p. 69 - 75.

---, 2023. « Where Things Go », *Journal of Anthropological Films*, 7 (en ligne), <https://doi.org/10.15845/jaf.v7i01.3816>.

BARACCHINI Leïla, DASSIÉ Véronique, GUILLAUME-PEY Cécile, et al., 2022. « Des ethnographies à l'œuvre : rencontres entre artistes et anthropologues », *ethnographiques.org*, 42 (en ligne), https://www.ethnographiques.org/2021/Baracchini_Dassie_Guillaume-Pey_Guykayser.

BARTHES Roland, 1991 (1957). *L'aventure sémiologique*. Paris, Seuil.

---, 2010. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil.

BARTHOLEYNS Gil, GOVOROFF Nicolas, JOULIAN Frédéric, 2010. « Cultures matérielles: Anthologie raisonnée de Techniques & Culture », *Techniques & Culture*, 54 - 55 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/tc.4967>.

BASSET Karine, BAUSSANT Michèle, 2018. « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles: Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, 22 (en ligne), <https://journals.openedition.org/cm/3023#quotation>.

BASTIDE Roger, 1970. « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *Année sociologique*, 21, p. 65-108.

BATESON Gregory, MEAD Margaret, 2002 [1977]. « On the use of the camera in anthropology », in ASKEW Kelly, WILK Richard K. (ed.s.), *The anthropology of media*. Oxford, Blackwell, p. 41 - 46.

- BATTESTI Jacques, 2012. *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de sociétés*. Bordeaux, Le Festin.
- BAUWENS Catherine, 1994. *Le patrimoine industriel de la région verwiétoise*. Dison, Namur, Fondation Hardy, Ministère de la Région Wallonne.
- , 1996. *Le patrimoine civil public de la région verwiétoise*. Dison, Namur, Fondation Hardy, Fondation de la Région Wallonne.
- , 1999. *Le patrimoine privé de la région verwiétoise (1800-1940)*. Dison, Namur, La Fondation Hardy, Ministère de la Région Wallonne.
- BAZIN Jean, 2008 (1996). « Des clous dans la Joconde », in BAZIN Jean (ed.s.), *Des clous dans la Joconde*. Toulouse, Anacharsis, p. 521 - 545.
- BECKER Howard Saul, 2017. *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- BÉNICHOU Anne, 2016. « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial », *Intermédialités / Intermediality*, 28-29 (en ligne), <https://doi.org/10.7202/1041075ar>.
- BERLINER David, 2014. « On exonostalgia », *Anthropological theory*, 14, p. 373-386.
- , 2018. *Perdre sa culture*. Bruxelles, Zones sensibles.
- BERTHOD Marc-Antoine, FORNEY Jérémie, KRADOLFER Sabine, et al., 2011. « Une charte éthique pour les ethnologues ? Prise de position de la Société Suisse d'Ethnologie », (en ligne), http://www.seg-sse.ch/pdf/GRED_Prise_de_position_de_la_SSE.pdf.
- BESSON Rémy, 2012. « Pour une définition de la notion de dispositif », *Cinémadoc*, (en ligne), <https://cinemadoc.hypotheses.org/2621>.
- BEUCHOT Pierre, BOBER Robert, CAILLAT François, 2003. *Filmer le passé dans le cinéma documentaire: les traces et la mémoire*. Paris, L'Harmattan.
- BLANGONNET Catherine, 1996. « Filmer le travail: introduction », *Images documentaires*, 24, p. 9 à 11.
- BLUESTONE Barry, HARRISON Bennett 1982. *The Deindustrialization of America: Plant Closings, Community Abandonment and the Dismantling of Basic Industry*. New York, Basic Books.
- BONNOT Thierry, 2002. *La vie des objets*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- , 2014a. *L'attachement aux choses*. Paris, CNRS Editions.
- , 2014b. « Objets à front renversé. Archéo-anthropologie d'un dépotoir céramique », *Socio-anthropologie*, 30 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.2303>.
- , 2015. « La biographie d'objets: une proposition de synthèse », *Culture & Musées*, vol. 25, p. 165-183.
- BOUKALA Mouloud, 2009. *Le dispositif cinématographique : un processus pour [re]penser l'anthropologie*. Paris, Téraèdre.
- BOURDIEU Pierre, 2003. « L'objectivation participante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5 (en ligne), <https://doi.org/10.3917/arss.150.0043>.

- BOURRIER Mathilde, NOVA Nicolas, 2019. « (En)quêtes de pannes », *Techniques & Culture*, 72 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/tc.12242>.
- BRETON Stéphane, MONGIN Olivier, 2010. « Documentaire, l'échange des regards: entretien avec Stéphane Breton », *Esprit*, 8, p. 62 - 77.
- BROUQUET Sophie, GADÉA Charles, GÉHIN Jean-Paul, 2016. « Quand les groupes professionnels se mettent en image », *Images du travail, travail des images*, 1 (en ligne), doi.org/10.4000/itti.1275.
- BROWNE Cynthia, 2016. « Friches industrielles: réenchanter les ruines de la Ruhr "post-industrielle " », *Techniques & Culture*, 65-66, p. 422-433.
- BUSSY Amélie, 2014. *Reprise(s) de Harun Farocki, la possibilité d'une expérience : enjeux cinématographiques et historiques*. Bordeaux: Bordeaux 3. [Thèse de doctorat].
- CADÉ Michel, 2000a. *L'Écran bleu: la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.
- , 2000b. *L'écran bleu: la représentation des ouvriers dans le cinéma français*. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan.
- CALVINO Italo, 2001 (1972). *Les villes invisibles*. Paris, Editions du Seuil.
- CANDAU Joël, 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris, Armand Colin.
- CARRARO Flavia, 2022. « Le tisserand et la machine. Gestes et savoirs relayés dans les manufactures textiles d'art », *Ethnologie française*, 52, p. 159-172.
- CASTAING-TAYLOR Lucien, 1996. « Iconophobia », *Transition*, 69, p. 64-88.
- CHANTRAINE Renaud, 2017. « Faire la trace ? La patrimonialisation des minorités sexuelles », *La Lettre de l'OCIM*, 173 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/ocim.1696>.
- , 2019. « Promesses et paradoxes du « musée queer » », in GIRARD Gabriel, PERREAULT Isabelle, SALLÉE Nicolas (ed.s.), *Sexualité, savoirs et pouvoirs*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 132 -142.
- CHANTRAINE Renaud, SOARES Bruno Brulon, 2020. « Introduction and Editorial », *Museum International*, 72, p. 1-13.
- CLARK Andrew, 2012. « Visual ethics in a contemporary landscape », in PINK Sarah (ed.s.), *Advances in visual methodologies*. London, Sage publications Ltd, p. 17 - 37
- CLIFFORD James, 1996. *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- COLLAS Gérald, 1996. « Filmer le travail, montrer l'invisible », *Images documentaires*, 24, p. 13-20.
- COLLEYN Jean-Paul, 1990. « Manières et matières du cinéma anthropologique », *Cahier d'études africaines*, 117, p. 101-116.
- COMOLLI Jean-Louis, 1996. « Corps mécaniques de plus en plus célestes... », *Images documentaires*, 24 Filmer le travail, p. 39-48.

- COPPENS Laura, 2015. *Film activism in contemporary Indonesia : queer autoethnography, film festival politics, and the subversion of heteronormativity*. University of Zurich. [Thèse de doctorat].
- COWIE Jefferson, HEATHCOTT Joseph, 2003. *Beyond the ruins: the meanings of deindustrialization*. Ithaca, ILR Press.
- DAVALLON Jean, 2006. *Le don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris, Lavoisier.
- DE L'ESTOILE Benoît, 2001. « Le goût du passé », *Terrain*, 37, p. 123-138.
- DEBARY Octave, 2002. *La fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes*. Paris, Éditions du C.T.H.S.
- , 2016. « Restes », *Anthropen: Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*, (en ligne), <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.023>.
- , 2019. *De la poubelle au musée: une anthropologie des restes*. Grâne, Créaphis.
- DEBARY Octave, TELLIER Arnaud, 2004. « Objets de peu : les marchés à réderies dans la Somme », *L'Homme : revue française d'anthropologie*, n° 170 p. 117 - 137.
- DEBARY Octave, TURGEON Laurier (eds.), 2007. *Objets & Mémoires*. Paris, Sainte-Foy, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval.
- DECHESNE Laurent, 1908. *L'avènement du régime syndical à Verviers*. Paris, Librairie de la société du recueil des lois et des arrêts.
- DENIS Jérôme, PONTILLE David, 2022. *Le soin des choses: politiques de la maintenance*. Paris, La Découverte.
- DEPEYRE Michel, 2012. « Les métamorphoses du "Crassier" ou les ambiguïtés d'une patrimonialisation. », *ethnographiques.org*, 24 (en ligne), <https://www.ethnographiques.org/2012/Depeyre>.
- DESAMA Claude, 1994. « Démographie et société à Verviers et dans sa région au cours des cent dernières années », in DESAMA Claude, BARBIÈRE Jean, JORIS Freddy, et al. (ed.s.), *Un jour, un siècle : la mémoire de Verviers au quotidien*. Verviers, Journal Le Jour - Le Courrier, p. 133 - 173.
- , 2013. *L'âge d'or de Verviers*. Conférence, <https://docplayer.fr/17734456-L-age-d-or-de-verviers.html>.
- DOUKAS Dimitra, 2003. *Worked over: The corporate sabotage of an american community*. Ithaca, London, Cronell University Press.
- DUC Lara, 2017. *Le « merveilleux » des guérisseur·e·s au prisme des « global patients » : étude de cas aux Philippines*. Université de Neuchâtel. [Thèse de doctorat].
- DURINGTON Matthew, RUBY Jay, 2011. « Ethnographic Film », in BANKS Marcus, RUBY Jay (ed.s.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago, London, The University of Chicago Press, p. 190 - 208.
- DURKHEIM Émile, 2019 (1895). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris, Flammarion.
- ERIBON Didier, 2009. *Retour à Reims*. Paris, Fayard.

- ESCOBAR Cristóbal, 2017. « The Colliding Worlds of Anthropology and Film-Ethnography », *Anthrovision*, (en ligne), <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2491>.
- EVETTE Thérèse, 2005. « Usine », in JOUSSE Thierry, PAQUOT Thierry (ed.s.), *La ville au cinéma: encyclopédie*. Paris, Editions Cahiers du cinéma, p. 281 - 283.
- EYRAUD Corine, LAMBERT Guy, 2009. *Filmer le travail - films et travail : cinéma et sciences sociales*. Aix-en-Provence, : Publ. de l'Université de Provence.
- FANTIN Emmanuelle, FEVRY Sébastien, NIEMEYER Katharina, 2021. « Les expériences de la nostalgie », in FANTIN Emmanuelle, FÉVRY Sébastien, NIEMEYER Katharina (ed.s.), *Nostalgies contemporaines: Médias, cultures et technologies*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 11 - 19.
- FANTIN Emmanuelle, THIBAUT Le Hégarat 2016. « L'âge d'or », *Le Temps des médias*, vol. 27, p. 5 - 15.
- FERGUSON James, 2016. « Foreword », in VACCARO Ismael, HARPER Krista, MURRAY Seth (ed.s.), *The Anthropology of Postindustrialism: Ethnographies of Disconnection*. New York Routledge, p. XI - XIII.
- FIANT Antony, MOUËLLIC Gilles, ZÉAU Caroline, 2019. *Johan van der Keuken : documenter une présence au monde*. Crisnée, Yellow now.
- FOHAL Jean, 1928. *Verviers et son industrie il y a quatre-vingt-cinq ans: 1843*. Verviers, G. Leens.
- FONTAINE Marion, 2016. « Visible/invisible: Ce qui reste des mines », *Techniques & Culture*, 65-66 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/tc.7810>.
- GABUS Jean, 1975. *L'objet-témoin : les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel, Ides et Calendes.
- GANNE Bernard, 2012. « La sociologie au risque du film: une autre façon de chercher, une autre façon de documenter », *ethnographiques.org*, 25 (en ligne), <http://www.ethnographiques.org/2012/Ganne>.
- GAYOT Gérard, 2002. « La classe ouvrière saisie par la révolution industrielle à Verviers, 1800-1810 », *Revue du Nord*, 347, p. 633-666.
- , 2003. « Frontières, barrières douanières et métamorphoses des territoires industriels entre Meuse et Elbe (1750-1815) », *Revue du Nord*, 352, p. 781-808.
- GEERKENS Éric, 2017. « Le lock-out de Verviers en 1906 vu par Léon de Seilhac, illustration d'une pratique d'enquête », *Cahiers Jaurès*, 223-224, p. 93-110.
- GELL Alfred, 1998. *Art and agency : an anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press.
- , 2010. *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*. Dijon, Les presses du réel.
- GIGLIO-JACQUEMOT Armelle, GÉHIN Jean-Paul, 2012. « Filmer le travail : chercher, montrer, démontrer », *ethnographiques.org*, 25 (en ligne), <https://www.ethnographiques.org/2012/Gehin-Giglio-Jacquemot>.
- GLAUSER Julien, 2016. *Tokyo-skate : les paysages urbains du skateboard*. Gollion, Infolio.
- GODELIER Maurice, 1997. *L'énigme du don*. Paris, Fayard.

GONSETH Marc-Olivier, 2017. « L'ethnologie au XXIe siècle », Tribu (émission radio de la RTS), <https://www.rts.ch/audio-podcast/2017/audio/l-ethnologie-au-xxie-siecle-25513060.html>.

GONSETH Marc-Olivier, MAYOR Grégoire, LAVILLE Yann, 2005. *Remise en boîtes*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie.

GRAFF Séverine, 2011. « "Cinéma-vérité" ou "cinéma direct": hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages : Cinéma à travers champs*, 18, p. 32 à 46.

---, 2014. *Le cinéma-vérité : Films et controverses*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

GRANDBOIS-BERNARD Estelle, 2021. « Maisons (in)habitables: nostalgie et déracinement dans la photographie de ruines actuelle », in FANTIN Emmanuelle, FÉVRY Sébastien, NIEMEYER Katharina (ed.s.), *Nostalgies contemporaines: Médias, cultures et technologies*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 47 - 71.

GRIMAUD Emmanuel, TAYLOR-DESCOLA Anne-Christine, 2016. *Persona : étrangeté humaine*. Arles, Actes Sud.

GRIMSHAW Anna, RAVETZ Amanda, 2009. *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington, Indiana University Press.

GROGNET Fabrice, 2005. « Objets de musée, n'avez-vous donc qu'une vie ? », *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2, p. 49-63.

GROSSMAN Alyssa, 2013. « Filming in the Light of Memory », in SUHR Christian, WILLERSLEV Rane (ed.s.), *Transcultural Montage*. New York, Oxford, Berghahn Books p. 198 - 212.

---, 2015. « Forgotten Domestic Objects », *Home Cultures*, 12, p. 291-310.

---, 2020. « Memory Objects, Memory Dialogues: Common-sense Experiments in Visual Anthropology », in SCHNEIDER Arnd, PASQUALINO Caterina (ed.s.), *Experimental film and anthropology*. London, Routledge, Taylor & Francis Group, p. 131 -145.

---, 2023. « Expanded Visions », *Visual Anthropology*, 36, p. 87-90.

HAINARD Jacques, 2007. « Le trou: un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire », in DEBARY Octave, TURGEON Laurier (ed.s.), *Objets & Mémoires*. Paris, Sainte-Foy, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Presses de l'Université Laval, p. 127 - 151.

HALBWACHS Maurice, 1994 (1925). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Albin Michel.

---, 2018 (1950). *La mémoire collective*. Paris, Albin Michel.

HARTOG François, 2012. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris, Ed. du Seuil.

---, 2021. *Confrontations avec l'histoire*. Paris, Gallimard.

HARTOG François, GOETSCHER Pascale, POTIN Yann, 2018. « Patrimoine, histoire et présentisme: entretien avec François Hartog », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 137, p. 22-32.

- HEIDER Karl G., 1978. *Ethnographic film*. Austin; London, University of Texas Press.
- HEINICH Nathalie, 2009. *La fabrique du patrimoine : de la cathédrale à la petite cuillère*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- , 2012. « Les émotions patrimoniales: de l'affect à l'axiologie », *Social Anthropology*, 20, p. 19-33.
- HENAUX Ferdinand, 1859. *Histoire de la bonne ville de Verviers*. Liège, F. Renard éditeur.
- HENLEY Paul, 2011. « Le récit dans le film ethnographique », *L'Homme: revue française d'anthropologie*, 198-199, p. 131 à 157.
- , 2020a. « Colin Young: the principles of observational cinema », in HENLEY Paul (ed.s.), *Beyond observation: a history of authorship in ethnographic film*. Manchester, Manchester University Press, p. 288 - 311.
- , 2020b. *L'aventure du réel : Jean Rouch et la pratique du cinéma ethnographique*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- HERTZ Ellen, 2002. « Le patrimoine », in GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (ed.s.), *Le musée cannibale*. Neuchâtel, Musée d'ethnographie, p. 153-168.
- HERTZ Ellen, CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne, 2012. « Le patrimoine a-t-il fait son temps? », *ethnographiques.org*, Vol. 24 (en ligne), <http://www.ethnographiques.org/2012/Hertz-Chappaz-Wirthner>.
- HERTZ Ellen, GRAEZER Florence, LEIMGRUBER Walter, et al., 2018. *Politiques de la tradition : le patrimoine culturel immatériel*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.
- HIGH Steven, 2013. « Beyond Aesthetics: Visibility and Invisibility in the Aftermath of Deindustrialization », *International Labor and Working-Class History*, 84, p. 140 - 153.
- HIRSCH Marianne, 2012. *The Generation of postmemory : writing and visual culture after the Holocaust*. New York, Columbia University Press.
- , 2023. Postmemory. (Blog post) postmemory.net, accédé le 03 janvier 2024.
- HUGO Victor, 1858. *Le Rhin. Tome I*. Paris.
- HURARD Yves, 05 janvier 1989, « Verviers capitale de la laine : un musée provisoire à visiter », *Hebdolaine* (article de presse).
- HUSSERL Edmund, CARR David, 1970 (1936). *The crisis of European sciences and transcendental phenomenology : an introduction to phenomenological philosophy*. Evanston, Northwestern University Press.
- ISNART Cyril, 2012. « Les patrimonialisations ordinaires : essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org*, 12 (en ligne), <https://www.ethnographiques.org/2012/Isnart>
- J.B., 18 avril 1987, « Verviers aura-t-il son musée de la laine ? », *Le Courrier (Verviers)* (article de presse).

- JAMIN Jean, 1995. « Introduction », in LEIRIS Michel, JAMIN Jean, MERCIER Jacques (ed.s.), *Miroir de l'Afrique*. Paris, Quarto Gallimard, p. 9 - 59.
- JEUDY Henri-Pierre, 2001. « Entre la guerre et la catastrophe: le patrimoine nippon », *Tumultes*, 16, p. 105-118.
- JORIS Freddy, 1982. *Histoire des métallurgistes verviétois*. Verviers, Fondation André Renard, Métallurgistes FGTVB Verviers.
- , 2002. *Le XIXe siècle verviétois*. Verviers, VervierSima Centre touristique de la laine et de la mode.
- , 2006. *1906: une saga verviétoise*. Verviers, Editions des Champs.
- , 2013. *Marie Mineur, Marie rebelle : une pionnière féministe en milieu ouvrier au XIXe siècle*. Waterloo, Avant-Propos.
- JORIS Freddy, MAGERMANS Philippe, 2004. *Le Patrimoine verviétois*. Verviers, Aqualaine.
- JORIS Freddy, PIERRE Marc, 2017. *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers (Tome 1)*. Namur, Institut du patrimoine wallon.
- JORIS Freddy, POTTÉ Jean-François, 2009. *Verviers, 250 ans de résistance : 1759-2009*. Cuesmes (Mons), Editions du Cerisier.
- , 2017. « Verviers, un passé trop oublié », in JORIS Freddy, PIERRE Marc (ed.s.), *Le pôle d'archéologie industrielle du Solvent à Verviers*. Namur, Institut du patrimoine wallon, p. 23-35.
- JOULIAN Frédéric, TASTEVIN Yann Philippe, FURNISS Jamie, 2016. « Réparer le monde : excès, reste et innovation », *Techniques & Culture*, 65-66 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/tc.7772>.
- JULIEN Marie-Pierre, ROSSELIN Céline, 2005. *La culture matérielle*. Paris, La Découverte.
- KOCH Louis-Bernard, JORIS Freddy, 2020. *Nouvelle biographie verviétoise*. Verviers, Comité scientifique d'histoire de Verviers.
- KOPYTOFF Igor, 1986. « The cultural biography of things: commoditization as process », in APPARURAI Arjun (ed.s.), *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 64 - 91.
- LALLIER Christian, 2011. « L'observation filmante », *L'Homme*, p. 105-130.
- LAPIERRE Nicole, 2017. « Mémoire », *Anthropen: Le dictionnaire francophone d'anthropologie ancré dans le contemporain*, (en ligne), <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.055>.
- LAPLANTINE François, 2009. « Préface », in BOUKALA Mouloud (ed.s.), *Le dispositif cinématographique: un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris, Téraèdre, p. 9-15.
- LATOUR Bruno, 2006 (1991). *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris, La Découverte.
- , 2007 (1996). « Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité. », in DEBARY Octave, TURGEON Laurier (ed.s.), *Objets & Mémoires*. Paris, Québec,

Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Les Presses de l'Université Laval (Québec), p. 37 - 57.

LATZKO-TOTH Guillaume, MILLERAND Florence, 2015. « Objet-frontière », in (ed·s) *Sciences, technologies et sociétés de A à Z*. (en ligne), doi.org/10.4000/books.pum.4333.

LAVABRE Marie-Claire, 2020. « La mémoire collective comme métaphore », *Mélanges de la Casa de Velasquez*, vol. 50 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/mcv.12894>.

LAWRENCE Andy, 2020. *Filmmaking for fieldwork : a practical handbook*. Manchester, Manchester University Press.

LEBRUN Pierre, 1948. *L'industrie de la laine à Verviers pendant le XVIIIe et le début du XIXe siècle : contribution à l'étude des origines de la révolution industrielle*. Liège, Faculté de philosophie et lettres.

---, 1979. *Essai sur la révolution industrielle en Belgique : 1770-1847* Bruxelles, Académie royale de Belgique.

LEIRIS Michel, 2018 (1934). *L'Afrique fantôme*. Paris, Gallimard.

LEMONNIER Pierre, 2004. « Mythiques chaînes opératoires », *Techniques & Culture*, 43/44 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/tc.1054>.

LENCLUD Gérard, 1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... : sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie. », *Terrain*, 9, p. 110-123.

---, 1992. « Le grand partage ou la tentation ethnologique », in ALTHABE Gérard, FABRE Daniel, LENCLUD Gérard (ed·s.), *Vers une anthropologie du présent*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 9-37.

LÉTOURNEAU Jocelyn, JEWSIEWICKI Bogumil, 2003. « Politique de la mémoire », *Politique et Sociétés*, 22, p. 3-15.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1962. *La pensée sauvage*. Paris, Plon.

LONGTAIN Iwan, 1987. *Histoire de la machine textile verviétoise : dictionnaire des constructeurs et fabricants d'accessoires*. Dolhain-Limbourg, Hexachordos.

LOSONCZY Anne-Marie 2019. « De l'efficacité des ruines : patrimonialisation et sanctification de Bellavista, village noir détruit (Choco, Colombie) », in TORNATORE Jean-Louis (ed·s.), *Le patrimoine comme expérience*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 199-224.

MACDONALD Scott, 2014. *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford, Oxford University Press.

MACDOUGALL David, 1992. « Films de mémoire », *Journal des anthropologues*, vol. 47-48, p. 67-86.

---, 1998. « Beyond Observational Cinema », in MACDOUGALL David, TAYLOR Lucien (ed·s.), *Transcultural cinema*. Princeton, Princeton Univ. Press, p. 125 - 149.

---, 2004. « L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir », *Journal des anthropologues*, 98-99, p. 279 - 233.

- , 2022. *The art of the observer: a personal view of documentary*. Manchester, Manchester University Press.
- MARCUS George E., CLIFFORD James, 1986. *Writing culture : the poetics and politics of ethnography*. Berkeley, University of California Press.
- MARIETTE Audrey, 2005. « "Silence on ferme!": Regard documentaire sur des fermetures d'usine », *Ethnologie française* Vol. 35, p. 653-666.
- MARIN-LAMELLET Anne-Lise, LAFFONT Georges-Henry, 2022. *La ville industrielle à l'écran: Objet cinématographique à identifier*. Tours, Presses universitaires François Rabelais.
- MARIOTTI Nadège, 2016. « Le paysage minier et sidérurgique dans les films de fiction français : lieu de mémoire des représentations sociales », *Annales de géographie*, 709-710, p. 290 - 308.
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, 1848. *Manifest der Kommunistischen Partei*. Londres: Bildung-Gesellschaft für Arbeiter von I.E Burghard. 60 p.
- MATHIEU Joseph, 1946. *Histoire sociale de l'industrie textile de Verviers*. Dison, Editions J.-J. Jaspers-Grégoire.
- MAUSS Marcel, 1947. *Manuel d'ethnographie*. Paris, Payot.
- MOBIO Francis, 2022. *L'Anthropologie visuelle comme dispositif (éthique) de (la) rencontre et pratique de transformation. Pour une pragmatique des images filmées en tant que reformulation de la relation ethnographique*. Lausanne: Université de Lausanne. [Thèse de doctorat].
- MONJARET Anne, 2014. *Le retournement des choses*. Paris, Publications de la Sorbonne.
- MOTTIER Damien, 2019. « Que reste-t-il des Gestes de l'Homme? Remarques sur l'histoire du cinéma ethnographique à travers une contribution de Luc de Heusch », *Décadrages : Cinéma à travers champs*, 40-42, p. 94-112.
- MOULINIÉ Véronique, 2011. « Un village, quatre collections : quand le maire fait carrière », in VINCENT Odile (ed.s.), *Collectionner? Territoires, objets, destins*. Grâne, Créaphis, p. 7 - 39.
- , 2020. « Vingt ans plus tard : retour sur une bérézina ethnologique », *ethnographiques.org*, 39 (en ligne), <https://doi.org/10.25667/ethnographiques/2020-39/003>
- MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DU TROCADÉRO, 1931. *Instructions sommaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques*. Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro.
- N.D., 03/04 janvier 1987, « Des dons en faveur du Musée national de la Laine à Verviers », *Le Jour / Le Courrier* (article de presse).
- , 1999, « Laine et mode sous leur meilleur jour », *Canal: Le bulletin communal de Verviers* (article de presse).
- NORA Pierre, 1997. « Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux », in NORA Pierre (ed.s.), *Les lieux de mémoire: La République*. Paris, Gallimard, p. XVII - XLII.
- NORA Pierre 1997 (1984-1992). *Les Lieux de mémoire*. Paris, Gallimard (Quarto).

- OTT Manon, 2019. *De cendres et de braises : Voix et histoire d'une banlieue populaire*. Paris, Anamosa.
- PAQUOT Thierry, 2005. « L'usine dans la ville: un effacement programmé, sous l'oeil de la caméra », *Mouvements*, 39/40, p. 52 - 59.
- PÉDEZERT Michèle, 2022. « *Il faut en passer par là, Michèle* ». *Enquête ethnographique sur la vie ordinaire de personnes au grand âge dans un village du Béarn*. Université de Bordeaux. [Thèse de doctorat].
- PEREC Georges, 1978. *La Vie mode d'emploi*. Paris, Hachette.
- , 1989. *L'infra-ordinaire*. Paris, Éditions du Seuil.
- , 2002 (1975). *W. ou le souvenir de l'enfance*. Paris, Éditions Gallimard.
- , 2003 (1985). *Penser/Classer*. Paris, Éditions du Seuil.
- PERRIN Julie, BERTHOD Marc-Antoine, FORNEY Jérémie, et al., 2018. « Searching for ethics : legal requirements and empirical issues for anthropology », *Tsantsa*, 23, p. 138 - 153.
- PIAULT Marc Henri, 2000. *Anthropologie et cinéma : passage à l'image, passage par l'image*. Paris, Nathan.
- PINK Sarah, 2013. *Doing visual ethnography*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- POSTMA Metje, 2022. « Observational Cinema as Process, Skill and Method », in GRASSEN Cristina, BARENDREGT Bart, DE MAAKER Erik, et al. (ed.s.), *Audiovisual and Digital Ethnography: A Practical and Theoretical Guide*. New York, Oxon, Routledge, p. 115 - 142.
- POUILLON Jean, 1975. « Tradition : transmission ou reconstruction », in POUILLON Jean (ed.s.), *Fétiches sans fétichisme*. Paris, Maspero, p. 155-173.
- POULOT Dominique, 1997. *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris, Gallimard.
- RAUTENBERG Michel, 2020a. « Introduction - Heritage as a Phantasmagoria of the 'Good City' In New Capitalistic Times », *Urbanities*, 10 (en ligne), <https://www.anthrojournal-urbanities.com/wp-content/uploads/2020/05/4-Introduction.pdf>.
- , 2020b. « Photography, Stereotypes and Reluctant Gentrification in an Old French Industrial Town », *Urbanities*, vol. 10 (en ligne), <https://www.anthrojournal-urbanities.com/wp-content/uploads/2020/05/8-Rautenberg.pdf>.
- ROCHE Thierry, 2001. « L'anthropologie visuelle : un modèle dialogique », *MEI Médiation et information*, 15, p. 111 - 122.
- , 2021. « Entre empathie et éthique: Trouver sa place et continuer de croire dans un cinéma de parole », in FIANI Antony, LE CORFF Isabelle (ed.s.), *Denis Gheerbrant et la vie*. Laval, Warm, p. 153 - 169.
- ROCHE Thierry, JUNGLUT Guy, 2021. *Jean-Pierre & Luc Dardenne | Seraing*. Crisnée, Yellow Now (Côté cinéma/paysages).
- ROCHET Bénédicte, 2011. « Esquisse d'une cinématographie wallonne: un cinéma identitaire? », in ROEKENS Anne, TIXHON Axel (ed.s.), *Cinéma et crise[s]*

- économique[s]*. Namur, Crisnée, Presses universitaires de Namur, Yellow Now, p. 16 - 28.
- ROEKENS Anne, TIXHON Axel, 2011. *Cinéma et crise[s] économique[s]*. Namur, Crisnée, Presses universitaires de Namur, Yellow Now.
- ROJAS Luc, 2012. « Promouvoir l'innovation technique : le cas des métiers à tisser du musée des Arts et Métiers », *ethnographiques.org*, n°24 (en ligne), <https://www.ethnographiques.org/2012/Rojas>.
- ROSA Hartmut, 2010. *Accélération : une critique sociale du temps*. Paris, La Découverte.
- ROYEN Marie Cécile, 2019, « Rembobinez « Australia » », Le Vif/L'Express (article de presse).
- RUBY Jay, BANKS Marcus, 2011. *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago, University of Chicago Press.
- RUSSELL Catherine, 1999. *Experimental Ethnography The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press.
- SAINI Pierrine, SCHÄRER Thomas, 2019. *Das Wissen der Hände: die Filme der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde 1960-1990. Gestes d'artisans: les films de la Société suisse des traditions populaires 1960-1990*. Basel, Münster / New York, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Waxmann.
- SANDALL Roger, 1975. « Observation and Identity », *Sight and Sound*, 41, p. 192 - 196.
- SANTE Luc(y), 1999. *L'effet des faits*. Arles, Actes Sud.
- SARRE Yannic, 2011. « La Galerie Henri Casterman à Tournai : un voyage au travers de l'histoire des métiers de l'imprimerie », *Les Cahiers nouveaux*, 79, p. 92-94.
- SCHÄUBLE Michaela, 2018. « Visual Anthropology », in CALLAN Hilary (ed·s) *The International Encyclopedia of Anthropology*. (en ligne), <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea1969>.
- SCHNEIDER Arnd, PASQUALINO Caterina, 2014. *Experimental film and anthropology*. London, Bloomsbury.
- SILVA Jeff, 2021. *Sensory Ethnography from Practice to Theory: A reflection on the Thresholds of Documentary Cinema, Art and Anthropological Knowledge*. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales [Thèse de doctorat].
- SKVIRSKY Salomé Aguilera, 2020. *The Process Genre : Cinema and the Aesthetic of Labor*. Durham, Duke University Press.
- SPITZ Brad, KUPFERSTEIN Daniel, RECHARD Catherine, et al., 2019. *Le droit à l'image à l'usage des cinéastes*. Paris, Association des cinéastes documentaristes (ADDOC).
- STAR Susan Leigh, GRIESEMER James R., 1989. « Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39 », *Social studies of science*, 19, p. 387-420.

STRANGLEMAN Tim, 2013. « “Smokestack Nostalgia,” “Ruin Porn” or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation », *International Labor and Working-Class History*, vol. 84, p. 23 - 37.

STRANGLEMAN Tim, RHODES James, LINKON Sherry, 2013. « Introduction to Crumbling Cultures: Deindustrialization, Class, and Memory », *International Labor and Working-Class History*, vol. 84, p. 7-22.

TILMAN Alexandra, 2014. *Aux confins du travail industriel, les free parties: réflexion socio-filmique sur une déviance temporaire*. . Évry-Courcouronnes: Université d'Évry-Val-d'Essonne. [Thèse de doctorat].

TIXHON Axel, 2011. « Misère au Borinage ou le mythe d'une Wallonie en crise », in ROEKENS Anne, TIXHON Axel (ed.s.), *Cinéma et crise[s] économique[s]*. Namur, Crisnée, Presses universitaires de Namur, Yellow Now, p. 29 - 50.

TORNATORE Jean-Louis, 2004. « Beau comme un haut fourneau: sur le traitement en monument des restes industriels », *L'Homme: revue française d'anthropologie*, vol. 170, p. 79 à 116.

---, 2010. « Les banquets de la mémoire à l'auberge du patrimoine. », in TORNATORE Jean-Louis (ed.s.), *L'invention de la Lorraine industrielle*. Paris, Riveneuve Editions, p. 5 à 62.

---, 2014. « Des noms pour dire ce à quoi nous tenons : continuité et extériorité de l'expérience patrimoniale », in BONDAZ Julien, GRAEZER BIDEAU Florence, ISNART Cyril, et al. (ed.s.), *Les vocabulaires locaux du "patrimoine" : traductions, négociations et transformations*. Zürich/Berlin, Lit Verlag, p. 31-53.

---, 2019. « Pour une anthropologie pragmatiste et plébéienne du patrimoine : un scénario contre-hégémonique », *In situ. Au regard des sciences sociales*, 1 (en ligne), <https://doi.org/10.4000/insituars.449>.

TURGEON Laurier, 2007. « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », in DEBARY Octave, TURGEON Laurier (ed.s.), *Objets & Mémoires*. Paris, Québec, Maison des sciences de l'homme, Les presses de l'Université Laval, p. 13 - 37.

VACCARO Ismael, HARPER Krista, MURRAY Seth, 2016. « The Anthropology of Postindustrialism: Ethnographies of Disconnection », in VACCARO Ismael, HARPER Krista, MURRAY Seth (ed.s.), *The Anthropology of Postindustrialism: Ethnographies of Disconnection*. New York Routledge, p. 1 - 21.

VALLARD Annabel, 2013. *Des humains et des matériaux: ethnographie d'une filière technique artisanale au Laos*. Paris, Editions Pétra.

VINCENT Odile 2011. « De la valeur des objets précieux », in VINCENT Odile (ed.s.), *Collectionner? Territoires, Objets, Destins*. Paris, Creaphis, p. 179 - 191.

WILES Rose, CLARK Andrew, PROSSER Jon, 2011. « Visual Research Ethics at the Crossroads », in MARGOLIS Eric, PAUWELS Luc (ed.s.), *The SAGE handbook of visual research methods*. Los Angeles, Sage, p. 685 - 706.

WILLERSLEV Rane, SUHR Christian, 2013. « Montage as an Amplifier of Invisibility », in WILLERSLEV Rane, SUHR Christian (ed.s.), *Transcultural Montage*. New York, Berghahn Books, p. 1 - 16.

WYNANTS Jacques, 1984. *Ainsi naquit une industrie: la condition ouvrière à Verviers avant 1900*. Verviers, Editions CIEP.

YOUNG Colin, 1995 (1975). « Observational cinema », in HOCKINGS Paul (ed.s.), *Principles of Visual Anthropology*. Berlin, Mouton de Gruyter, p. 99 - 113.

Filmographie

Australia, Jean-Jacques Andrien (1989, 140 min.)

Ce qu'on fait de nos peines, Baptiste Aubert (2014, 28 min.)

La place des choses, Baptiste Aubert (2022, 75 min.)

Taste of Hope, Laura Coppens (2019, 70 min.)

Rosetta, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne (1999, 95 min.)

L'Enfant, Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne (2005, 95 min.)

Les gestes du repas, Luc de Heusch (1958, 22 min.)

Jeudi on chantera comme dimanche, Luc de Heusch (1967, 94 min.)

Nanook of the North, Robert Flaherty (1922, 79 min.)

Appartenances : de la firme familiale à l'entreprise flexible : le cas des papeteries Canson et Montgolfier, Bernard Ganne, Jean-Paul Pénard (1996, 85 min.)

In the light of Memory/Lumina Amintirii, Alyssa Grossman (2010, 40 min.)

Memory Objects, Memory Dialogues, Alyssa Grossman (2011, 29 min.)

Glass, Bert Haanstra (1958, 11 min.)

Heimat is a space in time, Thomas Heise (2019, 218 min.)

Les enfants du Borinage : lettre à Henri Storck, Jean Patric (1999, 54 min.)

Mädchen in Wittstock, Volker Koepp (1975, 19 min.)

Shoah, Claude Lanzmann (1958, 542 min.)

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière (1895, 45 sec.)

Déjà s'envole la fleur maigre, Paul Meyer (1960, 87 min.)

La cabale des oursins, Luc Moullet (1991, 17 min.)

Récits d'Ellis Island (1978-1980) -I- Traces, Robert Bober, Georges Perec (1980, 57 min.)

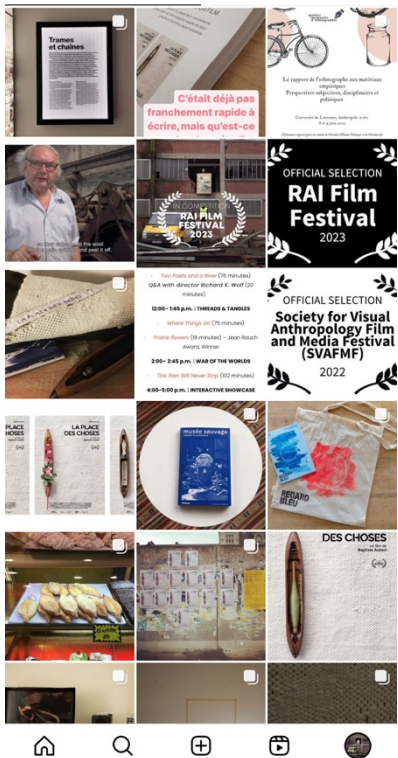
A Fabrica de Nada, Pedro Pinho (2017, 177 min.)

Le chant du styrène, Alain Resnais (1958, 13 min.)

Moi, un noir, Jean Rouch (1959, 70 min.)

Cocorico ! Monsieur Poulet, Jean Rouch (1974, 90 min.)

Chronique d'un été, Jean Rouch, Edgar Morin (1961, 86 min.)
Guber: Arbeit im Stein, Hans-Ulrich Schlumpf (1979, 53 min.)
Umbruch, Hans-Ulrich Schlumpf (1987, 93 min.)
Borinage/Misère au Borinage, Henri Storck, Joris Ivens (1933, 28 min.)
Entuziasm (Simfonija Donbassa), Dziga Vertov (1930, 60 min.)
Titicut Follies, Frederick Wiseman (1967, 84 min.)
Symphony of the Ursus Factory, Wójcik Jaśmina (2018, 61 min.)
Salesman, David Maysles, Albert Maysles, Charlotte Zwerin (1969, 90 min.)



Annexe

Chronologie

| Octobre 2014. Après la réalisation de *Ce qu'on fait de nos peines* (Aubert 2014) et suivant la confirmation de ma nationalité belge, je me mets en tête de réaliser un film documentaire à Verviers. La question de mon appartenance à cette ville est un enjeu. Je réalise plusieurs entretiens avec ma grand-mère et entreprends quelques recherches sur l'histoire de la famille.

| Entre 2015 et 2017, je multiplie différents terrains à Verviers (entretiens, visites d'usines, observations dans des lieux de l'économie de la fripe, associations religieuses, associations de soutien aux primo-arrivants). C'est au printemps 2016, avant une journée de portes ouvertes, que je tourne les premières images dans l'ancienne usine du Solvent. À partir de ce moment et jusqu'en septembre 2020, je me rends à cadence régulière dans la réserve de machines pour suivre et filmer les activités du groupe de bénévoles. Estimant que les images tournées au Solvent renvoient par leur facture à une forme de cinéma patrimonialisant (genre « les gardiens du temps ») qui renforce le mythe de l'âge d'or industriel et du paradis perdu, je continue à poursuivre mes repérages à la recherche de hors-champs à cette histoire patrimoniale.

Parallèlement à ces recherches, je rédige les premières demandes de fonds. Soutenu par la société de production lausannoise Terrain Vague, je reçois en décembre 2016 une bourse d'aide à l'écriture d'une somme de CHF 30'000.-.

| Janvier 2017. J'organise avec Paul la visite des bâtiments de l'usine Houget Duesberg Bosson à Ensival avant qu'ils ne soient définitivement démolis.

| Septembre 2017. Début de la thèse de doctorat à l'Institut d'ethnologie. Je propose de poursuivre mon projet de film à Verviers. Les questions mémorielles et patrimoniales s'imposent petit à petit comme un questionnement central. Sur mon terrain, je mets un accent sur la question muséale en me demandant comment la ville, par le biais de sa commission des musées, a tenté, depuis les années 1960, de patrimonialiser son passé industriel.

| Avril 2018. Lors d'un tournage à la brocante de Verviers, un brocanteur me « vend » au sens figuré le potentiel mémoriel de deux navettes transformées en applique.

| Juin 2018. Tournage des premières images de Marc occupé à remonter le métier à tisser qui deviendra un lieu d'entretien privilégié.

| Septembre 2018. Achat dans les brocantes d'Andrimont et de Stembert des quatre premières navettes de ma collection, sans toutefois avoir encore créé de dispositif d'enquête.

| Novembre 2018. Rencontre avec Amélie Bussy au colloque « La ville industrielle à l'écran » organisé à St-Etienne dans lequel je présente deux séquences tirées de mes terrains.

| Avril 2019. Lors de la brocante de Verviers, je crée le dispositif de collecte de navettes de métiers à tisser avec l'idée « que la collecte des navettes permet de révéler la mémoire de la ville » (note du 18 septembre 2019).

| Juin 2019. Lors d'une longue projection du film *Heimat is a space in time* de Thomas Heise (Heise 2019), à laquelle j'assiste au festival *Visions du réel* à Nyon, je décide de recentrer mon objet de recherche sur les rapport humains-objets en considérant la manière dont certains habitant-e-s de la ville mobilisent les machines textiles. J'énonce alors quatre terrains de recherche : 1) les machines du Solvent, 2) la collection de navettes, 3) le Centre Touristique de la Laine et de la Mode (CTLM) et 4) les machines de l'entreprise de fabrication de tapis de billard (Iwan Simonis). Voulant éviter une trop grande multiplication des points de vue sur le projet, la collaboration avec Terrain vague est suspendue au profit d'une collaboration avec l'association Recherche Ethnologie Cinéma (aREC), structure plus proche de l'Institut d'ethnologie.

| Été 2019. J'effectue un stage d'observation au CTLM. Au terme de ce stage, les terrains du CTLM et de Simonis sont abandonnés.

| Automne 2019. Participation à deux colloques. Je présente à Neuchâtel une communication sur les machines de la collection de la ville de Verviers au colloque « Art et lieux de mémoire » organisé autour de la figure de Pierre Nora, et un texte sur la collection de navettes au colloque « Patrimoines et territoires » organisé par l'Université Jean Monnet à Roanne (France).

| Janvier 2020. Les tournages sont stoppés par l'épidémie du COVID. Je replonge dans la matière filmique de manière systématique et visionne l'intégralité des rushes tournés au Solvent. J'opère une sélection en vue de contacter Amélie Bussy en avril pour lui proposer une collaboration.

| Juillet 2020. Première semaine de résidence avec Amélie Bussy à Bordeaux. Nous y testons la possibilité de monter les deux matières des navettes et des scènes du Solvent dans un seul et même film. Au terme de la résidence, je rentre en Suisse avec un premier montage de 50 minutes qui intègre les séquences montées préalablement par mes soins et deux séquences de navettes montées par Amélie durant la semaine.

| Septembre 2020. Je réalise à Verviers les derniers tournages. Lors d'un dernier entretien mené avec Marc et Joseph C. autour du métier à tisser Jacquard, j'assiste par un heureux hasard à la fin des travaux de démêlage, mettant ainsi fin à la fois à un suspens qui dure depuis plus de deux ans et à mon terrain filmique au sein de cette collection. Parallèlement, lors d'une conférence donnée au comité scientifique d'histoire de la ville de Verviers à laquelle assistent de nombreux bénévoles, je présente les deux matières filmiques et recueille les premières réactions.

| Janvier et février 2021. Seconde résidence de montage dans le village de La Sage (Suisse). Au terme de la résidence, quelques tensions émergent sur la manière de travailler. Quelques jours avant la fin de la résidence, en panique après le

visionnement d'un ours, Amélie retournera dans la matière brute que je n'avais pas sélectionnée pour aller chercher des scènes de vie collective, notamment la scène de la carte technique (TC 00 :48 :57 à 00 :51 :33) et celle du char à balles de laine (TC 00 :53 :19 à 00 :55 :37). Nous terminons la résidence avec un ours d'une heure cinquante qui sera montré lors de différentes projections tests tout au long du printemps.

| Fin juin 2021. Après quelques visionnements tests, je repars à Bordeaux terminer le film.

| Début juillet 2021. Fin du montage du film à Bordeaux.

| Septembre 2021. Projection de travail au Solvent avec tous les membres du groupe bénévoles et quelques propriétaires de navettes invité-e-s pour l'occasion.

| Automne 2021. Mixage, étalonnage, création de l'affiche. Parallèlement, dépôt de demandes de financement pour la postproduction du film. Parution du texte « Un cimetière de machines en guise de lieu de mémoire » ainsi que de « Faire la navette : construire un objet-témoin de la mémoire collective de la ville postindustrielle belge de Verviers ».

| Printemps 2022. Obtention d'une bourse AGORA de médiation scientifique d'un montant de CHF 16'000.- qui permet de boucler le budget de post-production. Le film est refusé dans différents festivals (*Visions du réel*, *Festival Jean Rouch*, *FIFEQ*, *Gieff*) et sélectionné dans d'autres : *Royal Anthropological Institute Film Festival* (Bristol), *Festival International du Film d'Histoire de Montréal* (Montréal), *Society for Visual Anthropology Film and Media Festival* de l'*American Anthropological Association* (Seattle), *Regard Bleu* (Zürich).

| Septembre 2022. Projection publique à Verviers. Publication du texte « Deux collections pour un récit patrimonial » dans le catalogue de l'exposition *Musée sauvage : habiter la collection*.

| Printemps 2023. Publication de « La place des choses / Where Things go » dans la revue *Journal of Anthropological Films*. Reprise des notes de terrain et rédaction de la thèse *Faire de Verviers un film*.

| Décembre 2023. Ouverture au Musée d'ethnographie de Neuchâtel de *Cargo Cults Unlimited*, exposition qui questionne les imaginaires et croyances associées à l'économie mondialisée. Des extraits du film *La place des choses* et la collection de navettes sont présentés dans un container de carton intitulé *Trames et chaînes* qui évoque la délocalisation de l'industrie européenne et les formes d'attachement au passé qui l'accompagne.

| Janvier 2024. Envoi du manuscrit au jury.



Bern, Neuchâtel. Janvier 2024