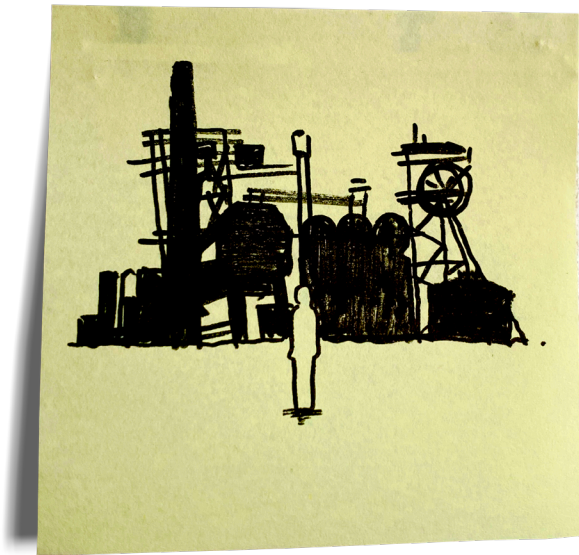


PLAISIRS MINEURS SUR LE CARREAU

*ou comment se réconcilier avec
les friches minières*

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE
D'ARCHITECTURE DE STRASBOURG
Mémoire de master, 2026



LAURE LAVIE

Sous la direction de MATHIEU TREMBLIN
et ALEXANDRA PIGNOL-MROCZKOWSKI

Table des matières

Introduction	15
---------------------	-----------

Index

Lire et dialoguer avec Rose Macaulay	33
Protocoles	43
Sites visités	49

I. Perception de la mine : de l'imaginaire au sensible	61
---	-----------

I.1. La mine dans les esprits : perceptions abstraites	63
I.2. Vision distanciée balise typique	81
I.3. Parcours du carreau : esthétique et formes d'un lieu incertain	91
I.4. 4. Perception surélevée: la mine d'en haut	115
Conclusion I.	118

II. Qualités matérielles et pratiques : le carreau au service de l'usage	121
---	------------

II.1. 1. Les ruines pour pièces : le plaisir du pillleur	127
II.2. 2. Le refuge pragmatique	131
II.3. Au-delà du refuge primaire : le lieu d'activités	150
Conclusion II.	176

III. La ruine sensationnelle : probation existentielle et consommation du risque 181

III.1. Le carreau : une zone à risque	185
III.2. Théorie sur la recherche du risque	194
III.3. Danger matériel: Le carreau comme berceau d'aventure	201
III.4. Transgression : mise en jeu de soi face à la disqualification	222
III.5. Preuves du triomphe, vers un sensationnel consommable	245
Conclusion III.	265

IV. Histoire et culture : vers une requalification des friches minières 267

IV.1. Attraites de l'histoire : limites à la noblesse macauléenne	269
IV.2. Hors du cadre macauléen : une requalification par l'usage	304
IV.3. Avant la distance, la ruine révélatrice d'enjeux contemporains	321
Conclusion IV.	326

Conclusion générale 329

Bibliographie 332

Iconographie 339

Ces pages n'auraient pas existé sans les directeurs de mon atelier de mémoire, dont l'exigence et la confiance ont guidé ce travail du début à la fin. Elles doivent beaucoup à celles et ceux qui ont su m'éclairer, et tout autant à ceux qui ne savaient pas, mais qui ont parlé quand même : leurs mots ont souvent compté davantage qu'ils ne l'imaginent.

Je tiens à remercier les amis qui m'ont épaulé, relu, et soutenu dans les moments de doute, ainsi que Claire, qui se reconnaîtra.

Enfin, merci au Plato, qui, il y a près d'un an, est resté fermé un mercredi matin.

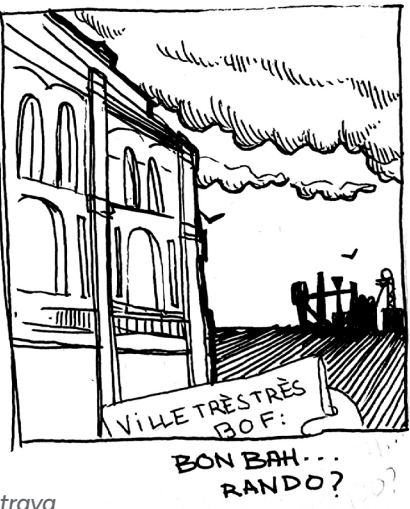
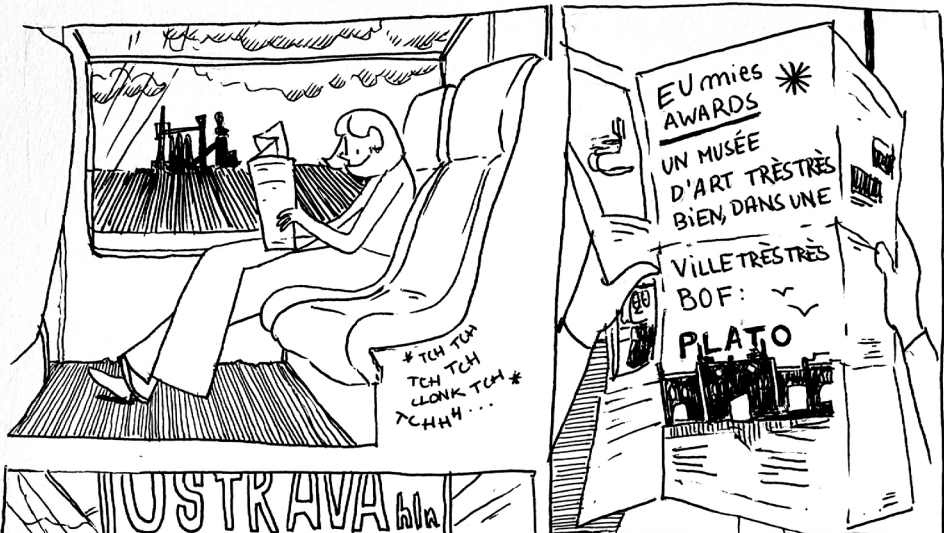


fig.1: Arrivée à Ostrava

En fin d'année d'étude de Master 1 à Prague, je sillonne le pays tchèque : résolue à glaner avant mon retour en France toute la culture qu'il m'est possible d'assimiler, cherchant au passage un sujet d'étude pour un mémoire à venir. Par un hasard pluvieux, talonnée par l'ennui d'une visite tombée à l'eau, je rejoins les structures sombres qui se carrent sur l'horizon de la silencieuse Ostrava : les aciéries de Vítkovice.

Contre toute attente, je suis fascinée.

Tout est calme et tempête.
Les grandes bêtes d'acier coites se détachent du ciel blanc,
et paraissent couler là dans un vacarme sourd.

Je parcours, je scrute,
je ne veux rien manquer de ce menaçant délice,
de ce sublime tumulte.

J'en emporterai chaque détail dans le train de quatorze heures.

Je frissonne,
et m'attarde sous les boyaux roux pour en saisir chaque détail.

Non.

J'en emporterai chaque détail dans le train de seize heures.

De retour à Prague, je sais : je veux parler de cet endroit.
Je veux écrire. Je veux que les gens sachent.
J'évoque le projet, encore grisée par mon périple, à un colocataire
slovaque qui me rend un froncement de sourcil soucieux

La mine ? Mais pourquoi la mine ?

Un coup sur la tempe.

Un moment de flottement.

A vrai dire je ne sais pas.

Je ne saurai dire quel joug me tient, qui lui est étranger.

Quel charme fait encore résonner l'acier coite, qui pour lui reste inerte.

Introduction

Choix du sujet :

Ce sujet de mémoire est né d'une forme de fascination et d'un questionnement suscités lors de visites d'anciens sites miniers. Au cours de ces explorations, je me suis rarement retrouvée seule. Dans les rares cas où je l'étais, des indices laissaient toutefois deviner le passage des visiteurs avant moi. J'en suis ainsi venue, donc, à m'interroger sur les motivations qui poussent les individus, moi comprise, à parcourir ces lieux peu accueillants.

Contexte :

Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, de nombreux bassins industriels européens connaissent un déclin rapide, suivi d'un effondrement progressif de leurs activités minières et sidérurgiques. La Lorraine en France, la Ruhr en Allemagne et la région d'Ostrava en Tchéquie constituent des exemples représentatifs de territoires façonnés depuis le XIXe siècle par l'exploitation du charbon et la métallurgie. Ces systèmes industriels, hérités de la première industrialisation, reposaient sur une forte spécialisation productive et une organisation spatiale largement structurée par les besoins de la mine et de la sidérurgie¹.

À partir des années 1960, ces bassins entrent dans une crise structurelle. Celle-ci s'explique par la combinaison de plusieurs facteurs : l'intensification de la concurrence internationale, notamment des gisements américains, australiens et russes, le coût élevé de l'extraction en Europe, l'épuisement progressif des ressources facilement exploitables, ainsi que les transformations des systèmes énergétiques. Dans ce contexte, la compétitivité du charbon européen diminue fortement, entraînant une restructuration profonde des industries traditionnelles.

1. Le géographe Guy Baudelle parle d'un territoire « entièrement conçu en fonction des seuls besoins de la mine »

Baudelle (Guy), *Le système spatial de la mine. L'exemple du bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais*, thèse de doctorat d'État ès lettres, Université Lille III, 1995.



En France, cette évolution est encadrée par le Plan Jeanneney de 1963, qui prévoit la fermeture progressive des houillères, achevée en Lorraine en 1990. Dans la Ruhr, le déclin débute à la fin des années 1960 et s'étend sur plusieurs décennies, jusqu'à la fermeture des dernières mines en 2018. À Ostrava, la désindustrialisation s'accélère après la chute du bloc socialiste, avec l'arrêt progressif des activités minières et sidérurgiques dans les années 1990 et 2000.

La fermeture massive des sites d'extraction et de transformation laisse derrière elle de vastes espaces en friche². Les chevalements, usines, terrils et hauts fourneaux deviennent dès lors autant de marqueurs d'un système économique disparu. Si les friches minières deviennent des marqueurs de l'histoire régionale, elles sont aussi les stigmates d'activités polluantes et dangereuses. Les territoires historiquement développés autour de l'industrie minière se voient progressivement associé une image dévalorisée³. Le Nord de la France et la Ruhr sont souvent associée à l'expression de « pays noir⁴ ».

*fig.2: "Dans l'éboulement" ("v závale"). n.d.
Huile sur toile de l'artiste tchèque Vilém Wünsch (1900-1984)*

2. Le critique d'art et auteur tchèque Petr Volf indique, dans une œuvre retraçant l'histoire du site minier d'Ostrava Vítkovice:

"Le problème de ces bâtiments est que dès lors que l'activité est arrêtée, et que leur fonction primaire est abandonnée, leur dilapidation ne peut être arrêtée, car elles n'ont pas été construites pour durer éternellement."

"The problem with these buildings is that once production is discontinued, when their primary utilitarian, function is abandoned, their dilapidation cannot be arrested, since they were not built in order to be here "for ever and ever.""

Volf (Petr), 1492. *The Story of Dolní Vítkovice*, Prague, Prostor, 2013

3. "En 1989, la Ruhr est en régression économique et démographique, le chômage y est au-dessus de la moyenne nationale, et la mémoire des ravages passés déprécie l'image de la région."

4. Lusso (Bruno), « Patrimonialisation et greffes culturelles sur des friches issues de l'industrie minière. Regards croisés sur l'ancien bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (France) et la vallée de l'Emscher (Allemagne) », in *EchoGéo*, n° 26, 2013.

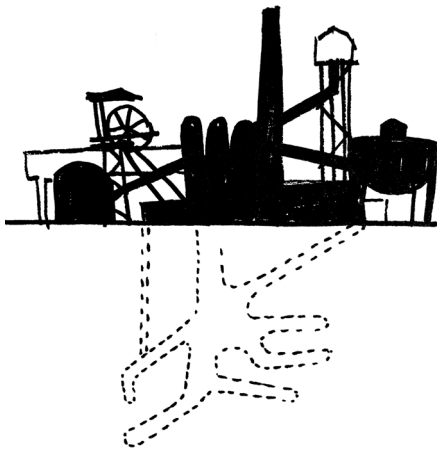


Pourtant, cette image défavorable ne conduit pas à l'effacement des sites miniers. Bien au contraire, de nombreuses friches continuent d'être parcourues, investies et, dans certains cas, requalifiées. Des lieux tels que Duisburg-Nord, Zollverein à Essen, Dolní Vítkovice à Ostrava, Mayrau en Tchéquie ou encore le puits Arthur-de-Buyer à Magny-Danigon en témoignent. Leurs trajectoires post-industrielles sont contrastées. Certaines demeurent des friches privées interdites d'accès, tandis que d'autres deviennent des parcs paysagers ou des équipements culturels institutionnalisés.

Les anciens sites miniers accueillent aujourd'hui une grande diversité d'activités. Elles peuvent être artistiques, sportives, touristiques, transgressives ou mémorielles. Ces démarches relèvent de niveaux de formalisation variés, allant du geste sauvage et transgressif à la pratique encadrée et programmée. Cette pluralité d'usages ne peut être expliquée par la seule référence à l'histoire industrielle des lieux, et signale l'existence d'un attrait qui dépasse le cadre mémoriel ou patrimonial.

Ce mémoire s'attache à analyser le décalage entre la désaffection symbolique des mines, et leur attraction

fig.3: 359g de documentation à l'intention des visiteurs de ma Ruhr, collectés sur le site de Zollverein à Essen.



Définitions, circonscription du terrain d'étude:

Ce mémoire se concentre sur **le carreau de la mine**, entendu comme l'ensemble des infrastructures de surface liées à l'extraction et à la transformation des ressources. Visible, lisible et souvent accessible, le carreau est à la fois ce qui donne à voir la mine dans le paysage et le support principal des usages contemporains observables.

Ne pouvant couvrir l'ensemble des usages liés au fait minier, notamment ceux associés au monde souterrain, ce travail choisit de concentrer son analyse sur les infrastructures visibles. Les galeries souterraines sont ainsi volontairement exclues de l'étude, en raison de leurs conditions d'accès, de leurs pratiques et de leurs contraintes spécifiques, difficilement observables sans encadrement ou équipements adaptés. À l'inverse, le carreau minier constitue un espace directement accessible permettant une approche fondée sur l'observation de terrain et l'arpentage sensible.

Le terme de **friche industrielle** est employé au cours du développement pour décrire le carreau de mine désaffectée. Le terme est défini par la Commission d'enrichissement de la langue française comme un "terrain sur lequel subsistent des installations industrielles à l'abandon"⁵.

Ne pouvant prétendre à une approche exhaustive des friches minières, ce mémoire s'appuie sur l'étude de quatre sites miniers situés en République tchèque, dans le bassin de la Ruhr en Allemagne, et en France, dans le département de la Haute-Saône. Ces sites sont présentés dans un index placé à la suite de cette introduction, afin de faciliter leur identification au fil de la lecture.

Ces lieux ont été retenus, car ayant fait l'objet de visites personnelles, d'une part, et d'autre part, pour la diversité des dynamiques de requalification qu'ils mettent en œuvre. La variété des situations observées, du carreau abandonné et fermé au public, au site réhabilité, constitue ainsi le socle comparatif à partir duquel se construit le développement.

5. Commission d'enrichissement de la langue française, « Friche minière », FranceTerme, ministère de la Culture, (en ligne)



Méthodologie :

Enquête exploratoire :

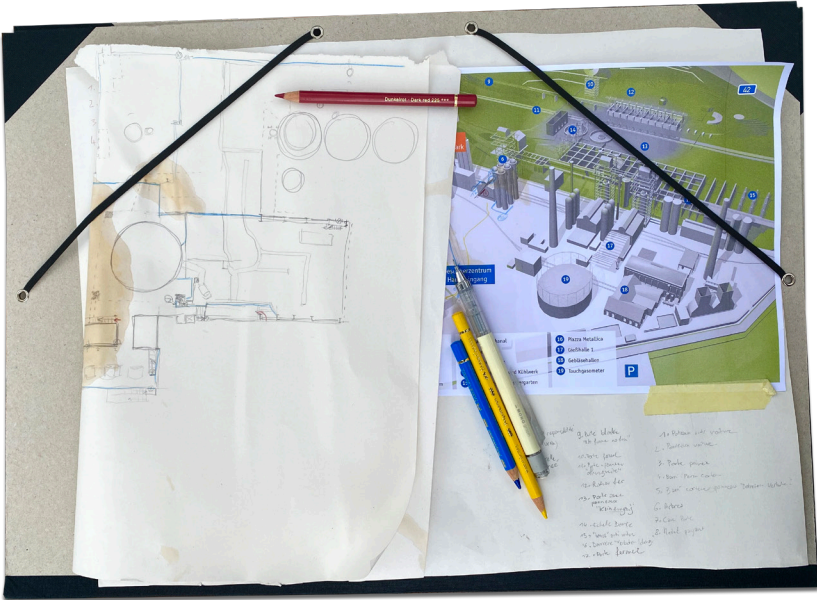
Dans un premier temps, j'ai tenté de comprendre la façon dont la mine est perçue, et les stéréotypes qui y sont associés. Je me suis appuyée sur une enquête exploratoire pour collecter des points de vue et des éléments de l'imaginaire lié à la mine, chez des personnes extérieures à l'étude. Pour ce faire, j'ai mené de courtes entrevues, captées au moyen d'un dictaphone dans l'optique d'une analyse ultérieure (voir protocole 1). Cherchant à accéder au point de vue de mes interlocuteurs, j'ai ensuite réalisé des arpentages de support iconographiques et filmiques en lien avec les mines (voir protocole 2); ainsi que des arpentages virtuels sur google street view (voir protocole 3).

Arpentages sensibles et situés :

Dans un second temps, j'ai visité d'anciens sites miniers afin d'en établir une vision personnelle. Cette démarche visait à la confronter aux perceptions extérieures décrites plus tôt. J'ai arpenté les sites de Duisburg, Essen et Ostrava, afin de compléter des visites antérieures à l'élaboration de ce mémoire.

Dans la continuité de l'enquête menée sur la perception collective des mines, j'ai glané sur les sites patrimonialisés les éléments de documentation gratuite mise à disposition du grand public : flyers, cartes, et programmes composent autant d'indices de l'image des mines donnée à voir par les institutions culturelles en charge des lieux.

fig.4: documentation collectée sur les sites de Duisburg et Zollverein



En parcourant ces sites, j'ai cherché à conserver le plus d'éléments visuels possible en vue d'une analyse ultérieure. La photographie constitue dès lors un outil central de documentation des arpentages. Plusieurs postures distinctes sont adoptées dans le relevé photographique des lieux. Une première s'apparente à une forme de prise de notes : captées sur le vif au moyen d'un téléphone, elles sont produites sans attention particulière portée à leur mise en forme esthétique. Une seconde posture consiste à suivre de façon systématique des protocoles établis (voir protocoles 4, 5, 6), visant à mettre en évidence un usage spécifique, ou un aspect particulier du lieu. Ces protocoles sont détaillés en index, à la suite de cette introduction.

Aux clichés photographiques s'ajoutent une prise de note par des croquis rapides. Souvent ciblées sur un détail, une situation ou un élément remarqué dans l'instant, elles sont complétées par des panoramas, des vidéos d'ambiance, des scans 3D (captés sur téléphone via l'application Scaniverse), ainsi que par des schémas et relevés cartographiques esquissés et annotés. Ces relevés plus larges permettent, d'une part, de situer les prises de vue ciblées dans leur contexte spatial. D'autre part, ils composent un relevé moins partial : permettant de garder trace d'éléments susceptibles d'échapper à l'attention immédiate, pouvant se révéler significatifs lors de l'analyse ultérieure. Des entretiens spontanés ont également lieu sur les sites arpentés, tantôt avec des visiteurs, tantôt avec des acteurs des sites. Ils sont retranscrits sous forme de notes écrites ou dictées, ou directement captés au moyen d'un dictaphone. Des captations sonores réalisées au dictaphone complètent également cette documentation afin de rendre compte de l'ambiance sonore des lieux.

À cette documentation s'ajoute une prise de notes plus subjective, portant sur les situations traversées et les ressentis personnels éprouvés lors des arpentages. Ces notes sont écrites, enregistrées au dictaphone ou esquissées par de rapides croquis et schémas. Elles visent à conserver la trace d'impressions et d'éléments sensibles ne trouvant pas leur traduction dans l'image seule.

fig.5: Outils de relevé utilisés à Duisburg et Ostrava: batterie externe, plans, crayons et carton à dessin (oublié sur le quai n°2 de la gare de Duisburg)

Arpentage médié et appui sur l'œuvre de Rose Macaulay :

L'ensemble des observations a été mis en regard avec une recherche documentaire portant sur les friches minières, la ruine et les processus de requalification. Cette recherche est amorcée par l'exploration de ressources en ligne et de productions non académiques (blogs, vidéos amateur d'urbex, représentation sur les réseaux sociaux, documents de communication culturelle ou touristique). Cette première recherche documentaire a permis de compléter mes arpentages, et d'identifier des pratiques et formes d'intérêt difficilement repérables dans les seuls cadres académiques.

Documentation théorique

A la suite d'une recherche visant à recenser les différents attraits générés par les anciens sites miniers, ma recherche documentaire s'est ensuite progressivement structurée autour d'ouvrages théoriques. Ce corpus de textes et expositions sont liés au sujets des sites miniers, et aux enjeux liés à leur attrait. Ce corpus ne vise pas à établir de cadre fermé pour la recherche, mais se pose comme outil permettant de lire les situations recensées sur le terrain d'étude à la lumière de plusieurs disciplines (géographie, politique, sociologie, anthropologie, psychologie et histoire). On peut classer ces ressources selon plusieurs thèmes.

L'aspect historique des sites miniers est étudié à travers des expositions et œuvres écrites. L'exposition *Zdař Bůh, kamarádi !*, présentée à la Galerie Gong d'Ostrava permet une première approche de l'histoire générale des mines européennes. Les ouvrages *1492. The Story of Dolní Vítkovice*, de Petr Volf, *Industrie-Kultur-Landschaft-Park. Landschaftspark Duisburg-Nord* de Christoph Wilmer, et *Les dossiers de la Houillère : Le puits Arthur de Buyer*, publiés par l'Association des amis du musée de la mine de Ronchamp constituent une base historique importante, et spécifique aux lieux étudiés.

Les questions de patrimonialisation et de requalification des sites s'appuient sur un socle théorique, pour lequel le travail du géographe Boris Grésillon, exposé dans l'article "Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle" est central. Il est complété par les recherches de Marion Duquerroy, publiées dans un ouvrage collectif intitulé *Fictions et Frictions*. Ces œuvres sont articulées avec des écrits situés, comme l'article d'Axel Sowa publié dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, intitulé « Zollverein ou l'espoir d'une renaissance ».

L'approche de la friche comme lieu à risque s'articule autour des recherches de l'anthropologue David Le Breton, qu'il publie dans l'ouvrage individuel *Passions du risque*, et dans l'œuvre collective intitulée *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, dirigée par Florence Roche. Les théories de David le Breton font écho aux écrits des philosophes Vladimir Jankélévitch (*L'Aventure, l'ennui, le sérieux*) et Emmanuel Kant (*Critique de la faculté de juger*), qui consolident ainsi le socle théorique de cette approche. Ces théories peuvent être illustrées à travers le film *Stalker*, d'Andreï Tarkovski, qui constitue finalement un ancrage sensible et narratif pour cette approche.

Dans le cadre de mes recherches, l'ouvrage *Pleasure of Ruins* (1953) de Rose Macaulay constitue un appui central. La démarche de l'auteure, fondée sur l'exploration de ses propres sentiments face aux ruines, repose sur une posture volontairement non experte. Cette dernière articule expériences sensibles, observations empiriques et analyse. Rose Macaulay procède par hypothèses successives, nourries d'exemples, afin de comprendre ce qui, dans la ruine, suscite attirance, fascination ou rejet. Cette posture trouve par ailleurs un écho dans l'œuvre contemporaine Tim Edensor, *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality* (2005), qui mobilisent une approche similaire dans l'étude de l'attrait des ruines industrielles. L'approche de Rose Macaulay a guidé la construction de la présente recherche. À l'instar de Macaulay, le travail ne cherche pas à établir une typologie exhaustive des usages ou des émotions, mais à examiner les conditions dans lesquelles un intérêt se manifeste, se formule et se déploie. Sa réflexion sur les « plaisirs de la ruine » a ainsi servi de cadre pour penser l'attrait éprouvé face aux friches minières.

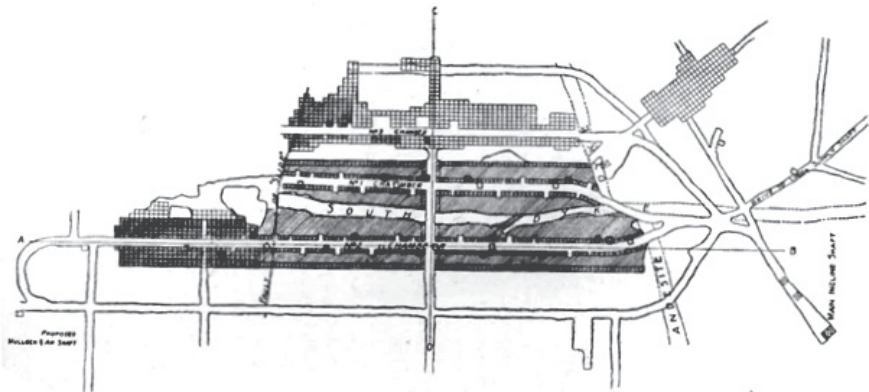


FIG. 1.
PLAN OF 750-FT. LEVEL.

Posture de recherche et articulation des ressources :

La posture adoptée dans ce mémoire repose sur la mise en regard de trois approches complémentaires : une approche sensible issue de l'expérience de terrain, une approche médiée à travers les représentations et les discours accessibles, et une approche écrite fondée sur des travaux théoriques. Parmi ces derniers, l'œuvre de Rose Macaulay occupe une place structurante, en ce qu'elle propose une lecture à la fois introspective et documentée de l'attrait pour la ruine, articulant sensations, exemples concrets et mise en perspective culturelle.

La recherche qui compose ce mémoire s'est construite par un va et vient constant entre ces sources. Cette démarche visait à identifier les phénomènes d'attraction et de répulsion liés aux friches minières, et à en interroger les ressorts.

Le travail part volontairement d'un matériau fragmentaire, constitué de notes de terrain et d'observations hétérogènes. Le développement consiste ensuite à mettre en relation ces éléments, à en questionner les logiques sous-jacentes et à analyser les motifs récurrents qui structurent l'attrait pour ces espaces.

Ce mode d'organisation ne suit pas une progression linéaire allant du général au particulier, mais cherche plutôt à faire émerger des relations entre des éléments dispersés. Il s'inspire en cela de la notion de rhizome développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari⁶, qui désigne une structure non hiérarchique, évolutive et multidirectionnelle, opposée aux modèles arborescents classiques. Dans cette perspective, les observations s'organisent selon une logique de connexions multiples et de ramifications plutôt qu'un schéma de subordination.

fig.6: Rhizome de gingembre

fig.7: Galleries ramifiées de la mine de zinc de Cerro Gordo en Californie

6. Les philosophes français exposent ce modèle dans un texte l'introduction intitulée "rhizome", en introduction de l'œuvre *Mille plateaux*, deuxième tome de *Capitalisme et schizophrénie*.

Deleuze (Gilles) & Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Problématique et annonce du plan :

L'approche de recherche décrite précédemment, nourrie par des expériences sensibles et une approche documentaire, permet de dégager des axes structurants pour la lecture des friches minières. Dans l'étude de ces dernières, on observe une mise en tension entre un rejet symbolique d'une part, et une fréquentation persistante. Ce décalage nous pousse à poser une problématique en deux temps :

Pourquoi les friches minières sont-elles à la fois des attracteurs et des répulseurs ? Comment les usages, représentations et imaginaires permettent-ils de les requalifier ?

L'analyse qui suit s'attache à répondre à cette problématique dans un développement en quatre parties. La première partie analyse les mécanismes qui façonnent l'image majoritairement négative de la mine, depuis l'imaginaire collectif jusqu'à la perception distanciée du lieu. En contrepoint, la deuxième partie s'attache aux qualités matérielles du carreau, en montrant comment sa vacance, son échelle, sa morphologie et sa marginalité génèrent de l'attrait et favorisent des usages concrets. La troisième partie explore la dimension sensationnelle de la ruine minière, envisagée comme support de risque, de transgression et d'intensité. Une quatrième partie interroge enfin la place de l'histoire et de la culture dans la requalification des friches minières, en soulignant les limites des approches patrimoniales face à des lieux encore chargés de mémoires et d'affects.

Index

Lire et dialoguer avec Rose Macaulay

La mine, la ruine...

La mine, lorsqu'elle est mise hors d'usage, se dilapide, rouille, vieillit. A moins d'être démontées, les infrastructures lourdes du carreau demeurent. De ce fait, à mesure que le temps passe, la probabilité d'observer une mine en bon état diminue, tandis que celle de rencontrer une mine dégradée augmente. En fonction du temps d'inactivité, on ne visite alors plus le carreau de la mine, mais ce qu'il en reste. La fermeture continue de sites miniers depuis la seconde partie du XXe siècle appuie ce phénomène, et alimente un stock croissant de mines désaffectées vouées à la dégradation. Les mines se dégradent et deviennent ce que l'on peut qualifier de "ruines": on est alors amené à lire les mines à la lumière des théories liées aux ruines.

En cela, l'ouvrage *Pleasure Of Ruins* (1953) de Rose Macaulay forme un appui central à la recherche décrite dans ce mémoire.

Ruine, définitions :

Le dictionnaire Larousse en ligne définit le terme “ruine” de la façon suivante :

Ruine, nom féminin (du latin ruina, de ruere, faire tomber)

1. Processus de dégradation, d’écroulement d’une construction, pouvant aboutir à sa destruction complète; état d’un bâtiment qui se délabre, s’écroule

(seulement dans *en ruine*)

SYNONYMES : DÉLABREMENT - DÉMANTÈLEMENT -
DÉMOLITION - EFFONDREMENT

2. Édifice détruit, délabré, écroulé, objet d’un processus de dégradation.

Il est important de noter que le terme de “ruine”, au singulier, décrit le processus de dégradation, ainsi que l’édifice qui en fait l’objet : “une ruine”. Cette définition de “ruine” ne spécifie pas le niveau de dégradation du bâtiment : les marques de délabrement peuvent faire du bâtiment une ruine.

Le terme pluriel “les ruines”, cependant, décrit le produit abouti du processus de dégradation : il ne décrit pas le bâtiment, mais l’ensemble de ce qu’il en reste. Ce terme entend l’écroulement partiel ou total dudit bâtiment, à l’instar du terme “décombres”.

Ruines, nom féminin pluriel

Vestiges et décombres d’un édifice en partie écroulé

EX: LES RUINES D’UNE ENCEINTE FORTIFIÉE.

SYNONYMES : DÉCOMBRES - VESTIGES

Le plaisir des ruines :

Dans l'ouvrage intitulé *Pleasure of Ruins* (1953), L'auteure britannique Rose Macaulay (1881 - 1958) pose, à propos de la jouissance la ruine, la question :

“Quelle part de ce plaisir relève d'une admiration de la ruine pour ce qu'elle était, au sommet de sa gloire, -*quanta Roma fuit, ipsa ruina docet*¹-, combien réside dans son apparence présente - *plus belle que la beauté est la ruine de la beauté* - “²

On cherche ainsi à savoir combien on est attaché au bâtiment pour sa qualité initiale, et combien on s'attache à ce que la ruine³ en fait.

1. “Ce que fut Rome, sa ruine l'enseigne” dicton latin, dont la première transcription connue est attribuée à Francesco Albertini (1493-1510), dans l'ouvrage *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*.

2. “How much of it is admiration for the ruin as it was in its prime -*quanta Roma fuit, ipsa ruina docet*- how much aesthetic pleasure is in its present appearance -*plus belle que la beauté est la ruine de la beauté*-”(Macaulay).Op.Cit introduction, p.XVI

3. Ici, “ruine” comme processus

Approche non-experte et introspective :

L'approche proposée par Rose Macaulay dans cet ouvrage relève d'une posture hédoniste : elle n'est ni celle d'un architecte, ni d'un archéologue, ni, à aucun titre, experte⁴. Dans la réflexion de ce mémoire, j'ai beaucoup estimé cette manière d'approcher le sujet, que j'ai souhaité retranscrire sur le sujet des mines. En effet, l'auteure, intriguée par l'origine de ses propres sentiments pour la ruine, mène une réflexion à la fois introspective et documentée. Articulant un sujet à la fois psychologique, historique et culturel, elle ne cherche ni l'exhaustivité ni la vérité absolue : elle déploie, en citant des exemples concrets, des hypothèses pouvant expliquer les dits sentiments. Elle affirme : "Le but [de cet ouvrage] est d'explorer les différentes sortes de plaisir provoquées à différentes personnes dans différentes époques par le spectacle de bâtiments en ruines. [...] il est intéressant de spéculer sur les différentes fibres de cette jouissance complexe"⁵.

Dans *Pleasure Of Ruins*, relève et illustre les différentes hypothèses qui, selon elle, peuvent expliquer la "jouissance"⁶ ressentie lors du parcours d'une ruine. Le texte de Rose Macaulay met en place une réflexion passionnante. Il me semble important, cependant, de relever que son raisonnement largement illustré compose un ouvrage de plus de 500 pages. Chaque exemple en appelle un autre : rendant l'ouvrage très dense, et sa lecture compliquée par endroits. Rose Macaulay propose un plan dans lequel les plaisirs sont classés à la fois selon le type de sentiment, et selon lieu dans lequel il est ressenti⁷. Cette partition selon les lieux crée des redondances de mentions de certaines "fibres du plaisir".

4. "The approach to ruins in this highly selective book will be seen to be that of a pleurist. It is not architectural or archeological, nor in any other way expert." ibid.

5. "Its aim [...] is to explore the various kinds of pleasure given to various people in various epochs by the spectacle of ruined buildings". Ibid

6. "Ruin lust".Ibid

7. I.Art, fantasy and affectation; II. The stupendous past; III. Ghostly streets; IV. The haunting gods, V. Pleasures and palaces. VI. A fantasy of castles; VII. A note on new ruins.

Le plaisir selon Rose Macaulay :

Si Macaulay ne donne pas de définition pour le terme “plaisir”, elle en fait un usage très large. Ce dernier, dans l’œuvre *Pleasure of Ruins*, est employé en association avec un vaste panel d’émotions (comme la mélancolie, la tristesse, la désolation, la peur, la joie, le contentement, la paix...). Rose Macaulay emploie, de façon interchangeable, les termes “plaisir des ruines” et “sentiments des ruines”. Le plaisir est également associé à des états de réflexion et de contemplation. Le plaisir est ici acquis par l’émoi ou par un changement d’état causé par la ruine : il n’est ainsi pas nécessairement dépendant de l’expérience d’un sentiment positif. La ruine a de plaisant, par sa capacité à motiver un changement d’état, sa tendance à attirer l’homme. Le plaisir de la ruine est ici, donc, synonyme de l’intérêt qu’elle engendre. En parlant de l’expérience des ruines selon le romancier anglais Thomas Love Peacock⁸ (1785-1866), Macaulay décrit, au-delà des émotions conjurées par la ruine, le plaisir d’exprimer ces dernières.

8. « Les pensées de Peacock étaient des banalités de ruines, mal formulées, mais il prenait plaisir à les formuler. »

“Peacock’s thoughts were ruin-commonplaces, ill-expressed, but it was a pleasure to him to express them.”

(Macaulay).Op.Cit p.74

Les plaisirs mineurs et les plaisirs nobles :

Dans l'introduction de *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay dresse un panorama des différentes sources d'émotions suscitées par la ruine, qu'elle désigne comme des « fibres ». Elle les organise selon une hiérarchie en trois ensembles, inscrite à la fois sur les plans culturel, moral et intellectuel. D'une part, les fibres des plaisirs dits « mineurs » : ceux qui, dans un rapport direct au lieu, servent l'individu, ses émotions immédiates, son intérêt. D'autre part, les fibres des plaisirs « nobles et inquisiti », qui ne servent pas l'individu mais la ruine même. Ceux-ci procèdent de l'analyse, de l'apprentissage et de la connaissance historique objective. Rose Macaulay distingue enfin une troisième catégorie, regroupant des plaisirs analytiques mais illégitimes sur le plan moral, qu'elle qualifie de morbides, égotistes ou masochistes. Pour la suite du développement, je m'appuierai sur cette liste classée des aspects du plaisir de la ruine.

Appui sur le texte de Rose Macaulay, méthode :

Dans la suite du développement, je souhaite étudier l'application des différentes "fibres du plaisir" de Rose Macaulay au lieu spécifique de la mine. Pour ce faire, je choisis de ne pas suivre le plan proposé par l'auteure, afin d'en soustraire la dimension spécifique aux lieux. Dans l'intérêt d'une réflexion relative au sujet de l'étude, je choisis de décontextualiser les sentiments évoqués : leur soustrayant les lieux mentionnés par l'auteure, pour leur associer le lieu de la mine.

Il s'agit, dans la présente recherche, de mettre en relation les fibres du plaisir de Macaulay avec le lieu de la mine désaffectée, selon un principe de superposition : à la manière de feuilles placées à la lumière, afin d'en faire apparaître les correspondances et les éventuelles disjonctions.

Protocoles

Protocole 1 : enquête exploratoire

Ce travail vise à faire émerger les représentations spontanées associées à la mine, en recueillant des récits non orientés et en les mettant en forme sous forme de cartes mentales. La synthèse de ces cartes permet d'identifier des tendances de perception et d'appréhender la place que la mine occupe dans les imaginaires ordinaires, indépendamment de toute familiarité préalable avec les sites.

Lors de courtes entrevues captées au dictaphone, ne mentionnant pas, ou si peu le sujet de mon étude, j'ai posé la question « **que t'évoque la mine ?** ». J'ai ensuite laissé parler les interlocuteurs, intervenant par moment pour leur demander de clarifier ou d'approfondir certains propos.

S'ils n'en mentionnaient pas à la suite de cette première question, je demandais de citer les premiers sites miniers leur venant à l'esprit. Pour ces derniers, je demandais enfin : "Peut-on les voir ? Depuis où ?"

Sur la base des enregistrements prélevés, j'ai cherché à mettre en forme les propos de mes interlocuteurs de façon concise et efficace. J'ai choisi de retranscrire ces derniers sous forme de mots clés dans des cartes mentales : une carte mentale par échange. Ce mode de représentation sensible met en relation les différents points abordés, et leur importance dans le discours. Il m'a paru être un bon moyen d'obtenir une vue d'ensemble de chaque entrevue.

Finalement, j'ai réuni les cartes mentales de façon à faire coïncider les propos, afin de mettre en lumière les grands axes et de dégager des hypothèses communes.

À partir des cartes mentales individuelles, j'ai composé une carte mentale synthétique et totalisante, issue de la mise en relation des propos recueillis. Cette carte organise les discours selon de grands axes thématiques, faisant apparaître récurrences, oppositions et écarts. Trois axes principaux ont émergé, distinguant des discours mélioratifs, des discours péjoratifs et des positions plus distancées du sujet.

Cette synthèse vise moins l'exhaustivité que la mise en évidence de lignes de force sensibles, révélatrices des imaginaires et des rapports affectifs associés à la mine.

Protocole 2 : mines sur le paysage

Ce travail vise à comparer les conditions de visibilité des sites miniers (distance, échelle apparente, présence ou absence dans le paysage) et à mettre en évidence la manière dont ces infrastructures s'inscrivent, ou non, dans le champ perceptif ordinaire du territoire.

Lors des entrevues dans le cadre de l'enquête exploratoire (voir protocole 1),

J'ai pris note des sites miniers mentionnés.

Dans le cas où aucun site n'était mentionné, j'ai demandé à mes interlocuteurs de nommer le premier site minier leur venant à l'esprit.

Pour chaque site cité, j'ai posé les questions :

“Peut-on les voir ? Depuis où ?”

Dans les cas où le lieu mentionné était localisé, j'ai noté le lieu depuis lequel ils étaient observables (routes, train, villes, sites...)

Dans un second temps, j'ai mobilisé l'ensemble de ces références afin de les mettre en regard et d'interroger la distance de perception des sites miniers.

À partir d'un arpentage sur Google Maps, j'ai réalisé des captures d'écran en mode Street View depuis les lieux indiqués par les interlocuteurs, en cadrant les sites miniers mentionnés sans recours au zoom, afin de conserver une perception proche de celle de l'observateur.

Ces captures ont ensuite été réunies dans un même fichier, en veillant à maintenir leurs échelles relatives.

J'ai enfin détourné les silhouettes des mines visibles afin de les rassembler sur un format commun.

Protocole 3 : cartographie des limites du carreau

Ce travail vise à mettre en évidence le degré de liberté effectif du visiteur sur le carreau de la mine réhabilitée. J'ai cherché à comparer l'inquiétude subjective face à l'indétermination perçue; avec, s'il en est, le cadre sécurisant objectif établi dans le lieu. Lors d'une seconde visite du site d'Ostrava Vítkovice (29 Mars 2025), à l'issue de premières recherches théoriques, j'ai entrepris de consigner et cartographier les limites physiques et dispositifs dissuasifs mis en place sur le carreau lors de sa réhabilitation.

Avant de me rendre sur les lieux, j'ai d'abord retracé le plan du carreau sur un papier format A2. Pour ce faire, j'ai tracé par transparence les bâtiments depuis une vue aérienne Google Earth. Cette première étape, au-delà de composer un support cartographique, m'a permis une familiarisation avec le terrain d'étude.

Sur les lieux, j'ai attaché le format A2 à un support cartonné, de sorte à effectuer un relevé en itinérance. Puis, parcourant le carreau, sans itinéraire pré-établi, j'ai tracé sur le plan le chemin emprunté. Simultanément, j'ai pris note des barrières physiques, signalétiques et dispositifs dissuasifs rencontrés lors du parcours. J'ai répertorié chacune d'elle de trois façon :

1. Par une prise de notes sur plan, par des figurés ponctuels ou linéaires selon le type de dispositif. Complétés par une numérotation.
2. Une photographie prise via téléphone, au format paysage
3. Une description dans la marge pour permettre le lien entre photographie et carte.

Dans un second temps, j'ai effectué une mise en forme de ces données en retraçant numériquement les graphismes sur une photographie aérienne (collage d'images issues de Google Earth).

Rassemblant sous forme de trombinoscope les images illustrant chaque type de barrière relevé, j'ai établi la légende de ce premier plan.

Finalement, j'ai effectué un découpage numérique du plan, afin de ne laisser paraître que les zones accessibles au public. J'ai différencié les zones gratuites d'accès (noir et blanc), et celles dont l'accès est payant (jaune).

Ce protocole rend compte des limites spécifiques du jour de ma visite. Ces limites peuvent toutefois être déplacées, ou complétées lors de festivals ou évènements culturels.

Protocole 4 : relevé de graffitis

Ce travail vise à mettre en lumière la pratique du graffiti sur le site du Landschaftspark de Duisburg, particulièrement dans les hauts fourneaux.

Lors d'un arpentage en mars 2026, j'ai cherché à relever les traces laissées par les usagers sur le compresseur situé au niveau de l'une des nouvelles plateformes d'observation (+45,75m)

La passerelle entoure le compresseur circulaire, et se trouve à l'abri d'un réseau de conduits : bien que fréquenté par les visiteurs du site, cet espace est à l'abri des regards.

Une première partie de cette analyse s'appuie sur un relevé d'images. Celui-ci consiste en une série de photographies prises via téléphone, auxquelles s'ajoute une vidéo d'une minute visant à capter toute la surface du compresseur.

Cette dernière est réalisée en maintenant l'objectif sur le compresseur central tout en en faisant le tour.

Ce relevé est complété par un scan 3D effectué brièvement aux moyens d'un téléphone, via l'application Scaniverse.

Dans un second temps, j'ai souhaité rendre compte des graphismes en une seule image. A l'aide des photos capturées, et d'arrêts sur images issus de la vidéo, j'ai créé un collage numérique via l'application Procreate. Là, les images sont réagencées, leurs perspectives réajustées pour créer une cohérence entre les différents points de vue.

Dans un troisième temps, j'ai cherché à rendre lisible les graffitis en les extrayant à leur support d'origine. Pour ce faire, j'ai retracé numériquement les inscriptions, avant d'en supprimer le fond. Le contour de l'image créée précédemment est laissé afin de permettre une meilleure situation des graphismes.

Sites visités

Dolní Vítkovice, Ostrava, République tchèque



Le site de Dolní Vítkovice est un ancien complexe industriel fondé en 1828 dans la ville d'Ostrava. La ville, troisième plus grande du pays et située à l'extrême Est, est largement développée autour de l'activité minière et sidérurgique.

Associant extraction charbonnière, cokerie et production d'acier, le site devient l'un des principaux centres industriels de l'Empire austro-hongrois puis de la Tchécoslovaquie. L'activité industrielle du complexe décline à partir de la fin du XXe siècle, avant l'arrêt définitif du dernier haut fourneau en 1998.

À partir des années 2000, le complexe fait l'objet d'une importante reconversion portée par la ville d'Ostrava, la région de Moravie-Silésie et l'association Dolní Vítkovice, avec le soutien de financements nationaux et européens. Les anciennes infrastructures industrielles sont progressivement réhabilitées par plusieurs agences d'architect-

ture tchèques, dans une logique de conservation du patrimoine industriel. Le site est transformé en pôle culturel, éducatif et touristique mêlant salles d'exposition, équipements événementiels, espaces publics et institutions scientifiques.

L'ancien gazomètre est notamment reconverti en auditorium multifonctionnel sous le nom de Gong, conçu par l'architecte Josef Pleškot. Les hauts fourneaux et la cokerie accueillent aujourd'hui des parcours de visite guidées, tandis que le site reçoit festivals, concerts, conférences et événements culturels. Les visiteurs annuels du site de Dolní Vítkovice se comptent aujourd'hui en plus d'un million de personnes par an.

Visites:

Juillet 2025 : visite seule, au détour d'un voyage à Ostrava. Cette visite est constituée un élément décisif dans le choix de mon sujet d'étude.

Mars 2026 : visité dans le cadre de recherches pour ce mémoire, notamment pour effectuer des relevés sensibles protocolaires.

Mine Kajetán Mayer de Mayrau, Bohême, République tchèque



Situé à dans le village de Vinařice, près de Kladno, au sud de Prague, l'ancien site minier de Mayrau exploitait autrefois le charbon.

Inaugurée en octobre 1877 et baptisée du nom de Kajetán Mayer, la mine de Mayrau est exploitée pendant 120 ans, extrayant 34 millions de tonnes de charbon⁹.

Après la fermeture du site en ..., le site est reconverti en musée de la mine. Affilié au musée régional de Sládeček à Kladno, il retrace avec émotion l'histoire de l'exploitation du charbon dans la région. Le travail des mineurs y est mis en scène au moyen d'objets et d'équipements préservés, notamment dans la salle des pendus, les douches et la salle des machines, qui sont maintenus en état. Les chevalements, cheminées et structures d'origine subsistent,

9. HORNICKÝ SKANZEN MAYRAU, Důl Mayrau. Page web, s.d. [consulté le 10 mai 2026]. Disponible sur internet : <http://dul-mayrau.cz/>

Certains bâtiments sont devenus, par leur délabrement, trop dangereux pour permettre l'accès libre aux visiteurs. La salle des compresseurs, visitée dans le cadre d'une visite de site pour un projet étudiant d'architecture, en est un exemple: il n'est ouvert que sur dérogation, sa visite est encadrée.

Visites:

Fevrier 2025 : Visite dans le cadre d'un projet étudiant de réhabilitation de la salle des compresseurs, au cours de mon année de Master 1 à la faculté d'architecture de Prague.

Landschaftspark Duisburg-Nord, Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Allemagne



Le parc paysager Duisburg Nord a une superficie de 180 hectares. Il est aménagé sur une friche industrielle sidérurgique, dans le cadre de l'exposition internationale d'architecture Emscher Park (IBA).

La première usine, fondée en 1901, est l'Acierie rhénane de Meiderich, plus tard filiale du groupe Thyssen. Au total, cinq hauts fourneaux construits entre 1901 et 1973 produisent 37 millions de tonnes de fonte spéciale lorsqu'ils sont en opération. Les hauts fourneaux 3 et 4 sont démolis en 1968 et 1970. Les 1 et 2 sont fermés en 1982. Le haut fourneau 5, construit en 1973, demeure en service au moment de la fermeture de l'usine en 1985. La production d'acier est délocalisée vers les usines plus modernes du Rhin.

De 1990 à 1999, les halls, les bâtiments et l'espace extérieur sont transformés selon les plans des architectes paysagistes Peter Latz + Partner. Le parc ouvre au public en 1994 et devient un lieu mêlant patrimoine industriel, parc paysager, équipements culturels et espaces de loisirs. Les hauts fourneaux sont sécurisés, et équipés de plateformes pour permettre le libre parcours du public : le haut fourneau n°5 est rebaptisé "tour d'observation n°5".

Aujourd'hui, le site accueille notamment des manifestations culturelles, des parcours d'escalade et de plongée, ainsi que de nombreux événements culturels. Intégré dans la Route européenne de la culture industrielle, le site accueillait en 2016 plus d'un million de visiteurs et plus de 800 événements¹⁰.

visites:

Octobre 2023 : visité dans le cadre d'un voyage d'étude en année de L3 à l'ENSAS

Septembre 2025 : visité en début de recherches pour le mémoire, notamment pour assister aux manifestations culturelles Blech meets Stahl, et Fest der Vielen.

Mars 2026 : visité dans le cadre de recherches pour ce mémoire, notamment pour effectuer des relevés sensibles protocolaires.

10. Wilmer (Christoph), *Industrie-Kultur-Landschaft-Park. Landschaftspark Duisburg-Nord*, Großlittgen, Himmerod7 Verlag, 2016.

Complexe industriel de la mine de charbon de Zollverein à Essen, Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Allemagne



Complexe industriel de la mine de charbon de Zollverein est l'un des principaux anciens complexes miniers de la Ruhr. L'exploitation du charbon y débute en 1851 et se développe jusqu'à faire du site l'un des plus importants ensembles industriels d'Europe. Au XXe siècle, le puits XII, inauguré en 1932, devient l'emblème du site, avec une architecture moderniste conçue par Fritz Schupp et Martin Kremmer, inspirée des principes du Bauhaus.

La production atteint son apogée au milieu du XXe siècle, avant la fermeture progressive des installations, achevée en 1986. Après l'arrêt de l'activité, le site entre dans une phase de reconversion dans le cadre du programme IBA Emscher Park (1989–1999), visant la transformation des paysages industriels de la Ruhr en nouveaux espaces culturels et urbains.

Dans les années 2000, cette dynamique se poursuit avec des interventions architecturales contemporaines, notamment celles de l'agence OMA, qui participe à la requalification de certains bâtiments en dialogue avec l'existant industriel.

Aujourd'hui, le site accueille plusieurs institutions culturelles majeures, dont le Ruhr Museum, consacré à l'histoire naturelle, industrielle et sociale de la région, et le Red Dot Design Museum, dédié au design contemporain. Il accueille de nombreux événements, et constitue un pôle de tourisme majeur pour la région. Inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO en 2001, Zollverein constitue ainsi un ensemble où patrimoine industriel, muséographie et création contemporaine coexistent. Le site de Zollverein attire aujourd'hui plus d'un million de visiteurs par an.

Visites:

Octobre 2023 : visité dans le cadre d'un voyage d'étude en année de L3 à l'ENSAS

Septembre 2025 : visité en début de recherches pour ce mémoire.

Mine de houille du puits Arthur de Buyer, Magny-Danigon, Franche-Comté, France



Construit en 1894 par la Société des houillères de Ronchamp, le puits n°11 est connu sous l'appellation Arthur-de-Buyer, du nom du président de la société. Il se compose de deux puits - un pour l'extraction de houille, l'autre pour le service et l'aérage, chacun surmonté d'un chevalement métallique. Avec une profondeur de 1008 m, il est le plus profond de France en 1900.

Exploité de 1904 à 1954, il est relié en 1938 avec le puits du Magny à Champagney, qui sert alors de puits de secours et d'aérage. Le chevalement atteint 41 m de haut. En 1937, le puits emploie 169 hommes au fond. Il emploie encore 201 ouvriers en 1951¹¹.

11. Parietti (Jean-Jacques), *Les dossiers de la houillère, n° 2 : Le puits Arthur-de-Buyer*, Association des Amis du Musée de la Mine, Ronchamp, **1999**, p.13-16

A l'abandon de la concession en 1958, le puits est remblayé, une dalle coulée sur les ouvertures, les machines démontées et le chevalement ferrailé. Le site accueille ensuite diverses activités industrielles - fabrication de charbon de bois, stockage de déchets industriels - et essuie plusieurs incendies, qui concourent finalement à un abandon total du site.

Bien que le site ait été inscrit à l'Inventaire général du patrimoine culturel français en 2003, les bâtiments subsistants sont en ruine et envahis par la végétation, à l'exception de l'ancienne salle des pendus, seul bâtiment encore couvert.

Le site du Puits Arthur-de-Buyer appartient désormais à un propriétaire privé et son accès est officiellement interdit au public. Toutefois, l'absence réelle de clôture ou de contrôle en fait un lieu régulièrement fréquenté par des amateurs d'histoire locale, des curieux, des squatteurs et des teufeurs.

Visites:

Décembre 2023 : arpenté au détour d'une promenade en forêt

I



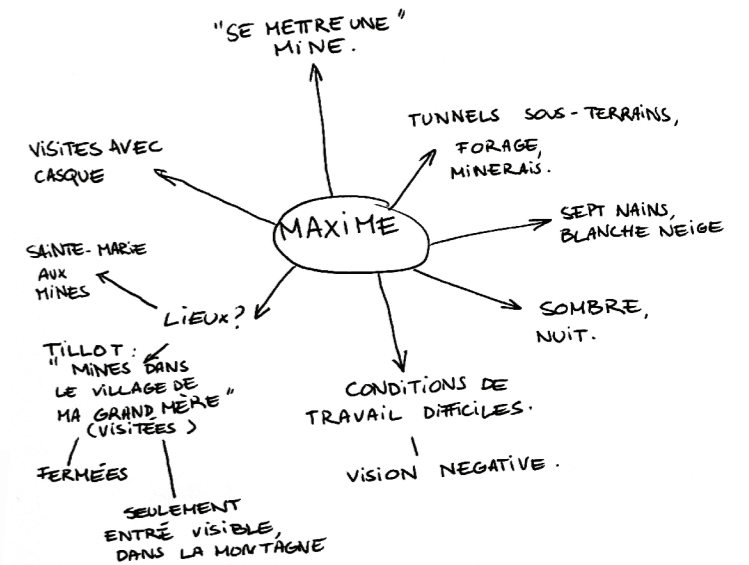
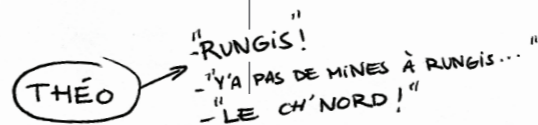
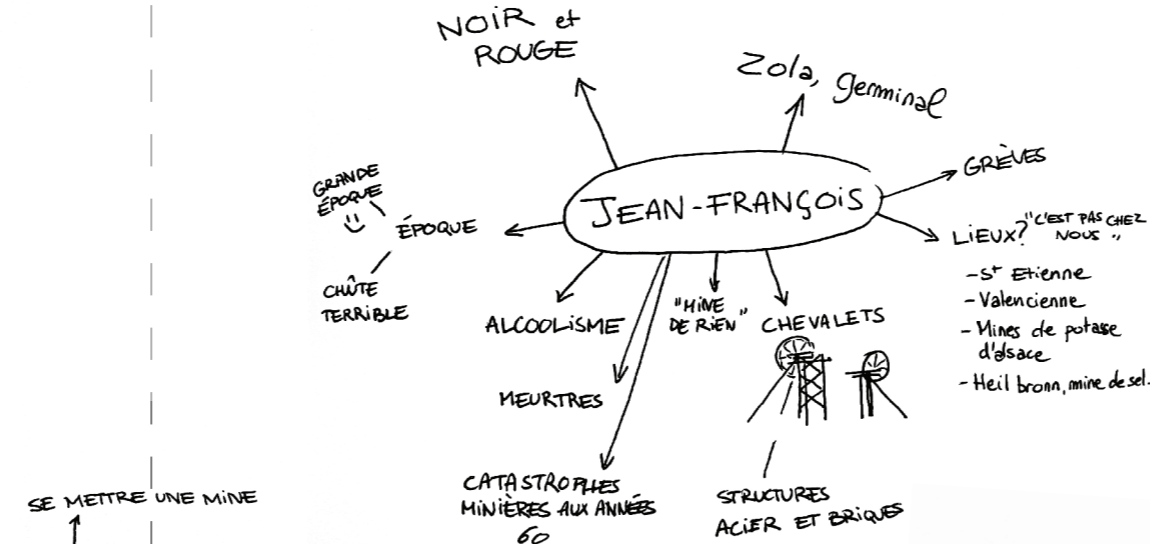
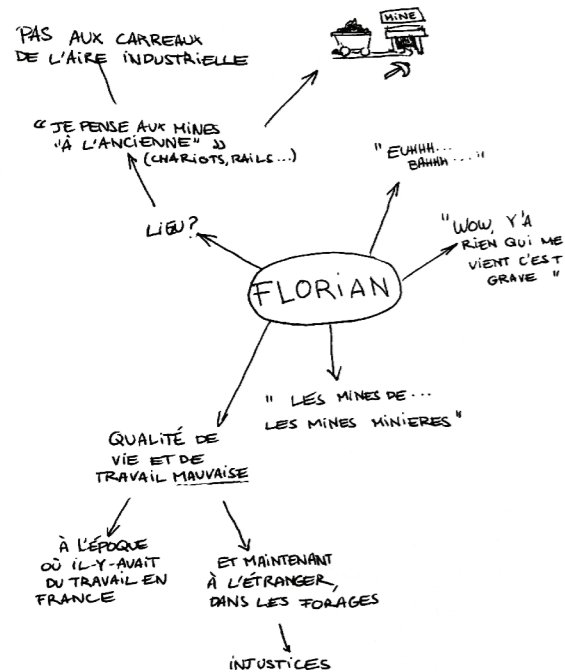
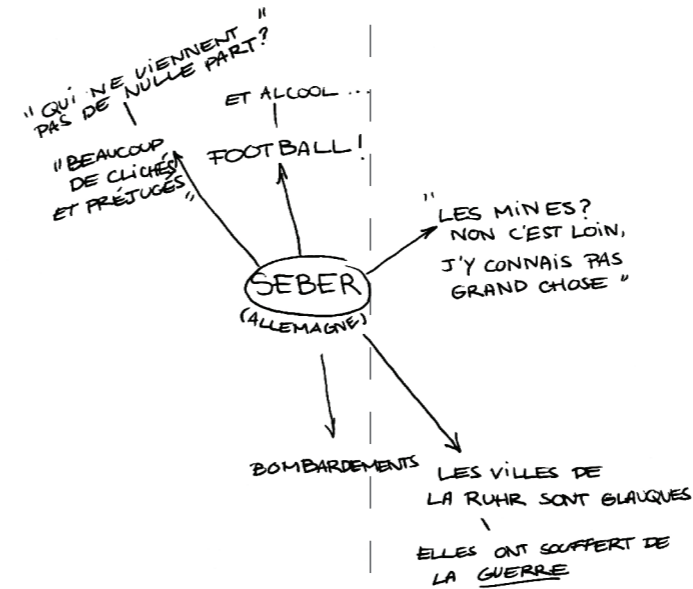
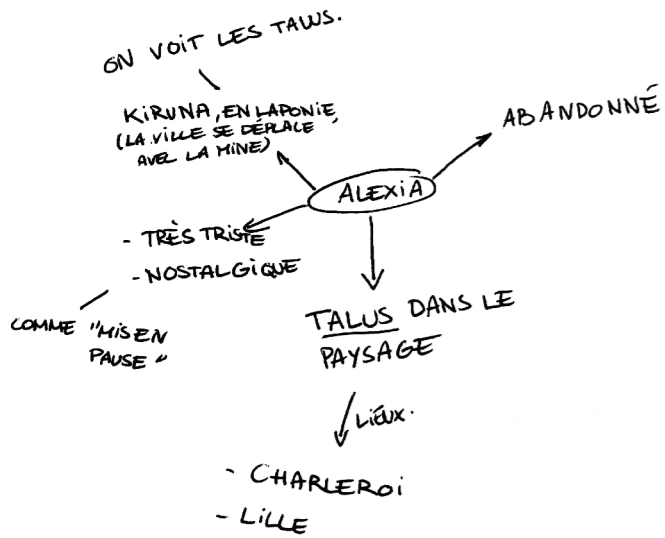
*Perception de la mine :
de l'imaginaire au sensible*

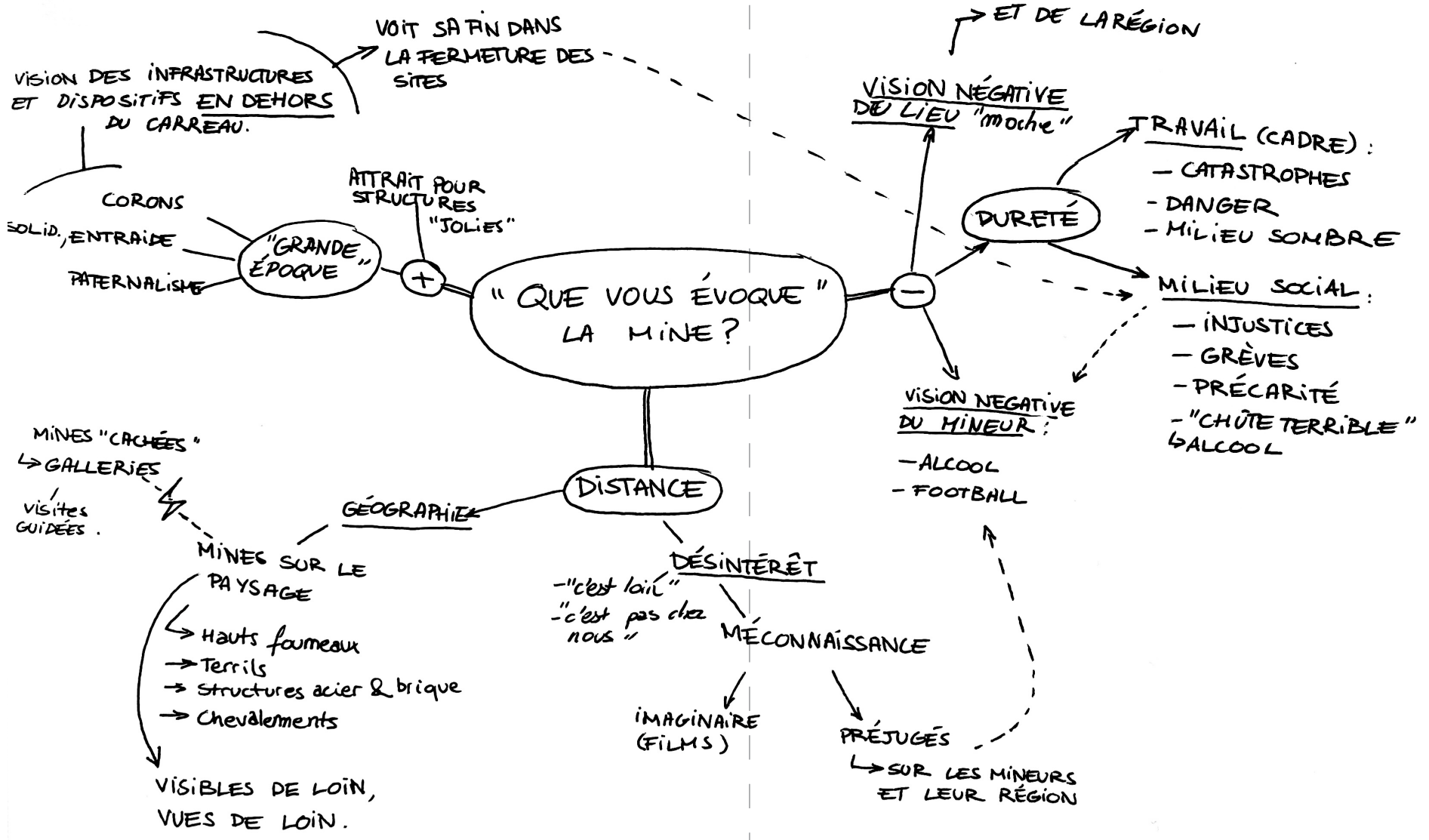
1. La mine dans les esprits : perceptions abstraites

Dès les premiers échanges avec mes proches sur le sujet des mines en friche, j'ai constaté que mon enthousiasme pour ces ouvrages n'était pas partagé par tous. En faisant le choix de construire mon mémoire autour du sujet des mines, j'ai vu un risque d'être emportée par une fascination apparemment inusuelle. Afin de ne pas m'appuyer uniquement sur un public friand de cette niche, j'ai cherché à développer une vision plus globale du sujet de la mine.

Les premières discussions informelles avec mon entourage m'ont fait prendre conscience de l'existence de sites miniers alentour, différents des sites miniers allemands et tchèques qui avaient d'abord éveillé ma curiosité. En faisant appel à des récits extérieurs, j'ai cherché à élargir le champ des recherches : glaner les noms et anecdotes d'autres sites miniers, pour tenter de m'affranchir des biais liés à mes choix de lieux d'exploration : Duisburg, Mayrau, Magny-Danigon, Zollverein et Ostrava.

Ainsi, pour poursuivre les recherches, j'ai cherché à sonder un panel de personnes large et varié : d'âges, d'origines, de milieux et d'implications différents. Menant auprès de proches et auprès de personnes étrangères une enquête exploratoire, j'ai cherché à identifier les tendances de perception du sujet de la mine et à identifier des pistes d'analyse.





Ressorts d'enquête :

Cette enquête exploratoire semble faire émerger une perception majoritairement négative des sites miniers. Les infrastructures de la mine - chevalements, hauts fourneaux, galeries ou terrils - sont principalement associées à un univers de dureté, de danger et d'obscurité, nourri par les catastrophes minières, les conditions de travail éprouvantes et l'image d'un milieu social marqué par les injustices. Les échanges font toutefois émerger l'image plus positive d'une « grande époque » industrielle, associée à la solidarité ouvrière, aux corons et à certaines formes d'entraide ou de stabilité collective. Cette vision positive concerne principalement les mineurs et leurs lieux de vie, davantage que les espaces de travail eux-mêmes. Elle reste toutefois nuancée par l'image dégradée associée à la fermeture des sites miniers. Celle-ci est fréquemment perçue comme un moment de rupture économique et sociale, ayant durablement affecté les travailleurs et leurs régions.

Perception distanciée

Les entretiens révèlent également une forte mise à distance des sites miniers par les personnes interrogées. Cette distance est à la fois géographique, culturelle et symbolique. Beaucoup évoquent des lieux situés hors de leur environnement quotidien, qu'ils connaissent principalement par des récits, des images et des représentations médiatiques. Cette connaissance indirecte favorise des représentations fragmentaires. Celles-ci reposent fréquemment sur des stéréotypes liés au danger, au déclin industriel ou à la précarité sociale. Certains sites mentionnés sont, par ailleurs, perçus à distance, dans le paysage. Les structures singulières des carreaux en permettent alors l'identification. Les sites miniers apparaissent ainsi davantage comme des éléments aperçus dans le paysage ou associés à un imaginaire collectif que comme des espaces réellement fréquentés ou expérimentés.

Dans l'ensemble, cette première enquête m'a permis de comprendre que la mine est, pour le non-initié, davantage un imaginaire qu'un lieu. Sa perception est construite à distance, par fragments, à travers des représentations médiatiques et culturelles plutôt que par une expérience directe du terrain. Le cinéma se pose comme un média privilégié par lequel la mine est connue et imaginée pour ceux qui n'en ont pas l'expérience directe. À la suite de ces entretiens, j'ai cherché à me placer dans la position du regard distancié qu'ils décrivent, en me tournant vers les représentations filmiques mentionnées. Cet arpentage est employé comme outil d'identification des images et les imaginaires qui nourrissent la perception de ces lieux dans la mémoire collective.

*Le carreau à l'écran :
arpentage des
représentations
filmiques de la mine*

***Billy Elliot*, 2000, Stephen Daldry**



Bien que l'histoire du film *Billy Elliot* se concentre sur la danse, la mine y est omniprésente et tient une place symbolique.

Billy est élevé par son père et son frère, tous deux mineurs. Le film présente la vie de la ville d'Everington : ville de mineurs fictive du County Durham dont la survie dépend de l'industrie du charbon. L'histoire prend place dans le contexte des grèves de mineurs britanniques de 1984 à 1985. Le film fait voir le quotidien difficile de la classe ouvrière : sa survie économique menacée et ses affrontements violents avec les autorités.

La relation à l'industrie minière à Everington est paradoxale. D'une part, la mine est un lieu de travail difficile, dangereux et injuste : il est désavoué par la communauté des travailleurs. D'autre part, cette dernière est présentée comme nécessaire. Elle est centrale à l'économie de la ville, au logement et loisirs des ouvriers, ainsi qu'aux liens sociaux. En effet, l'industrie rassemble les habitants de la ville ouvrière : ce cadre difficile fédère les relations, le soutien et l'entraide entre les travailleurs. Il est indiqué à plusieurs reprises que la mine est tout ce qu'a le père de Billy¹ : il en a besoin.

1. Jackie Elliot, le père du garçon, n'est jamais sorti de la ville.



Durant la majeure partie du film, la mine n'est pas montrée, mais mentionnée. Représentation de l'échec des ouvriers en lutte, elle est évitée : retourner à la mine, c'est perdre le combat.

Durant les quinze dernières minutes du film, la mine se matérialise à mesure que les ouvriers perdent leur combat. Un rapprochement progressif du site s'opère à mesure que se déroule l'histoire. On l'aperçoit une première fois de loin, lorsque Jackie Elliot émet l'idée de laisser partir Billy : Il va se sacrifier en retournant à la mine pour offrir à son fils la chance de poursuivre sa passion.

Lorsque Billy s'émancipe à la poursuite d'un futur rêvé, le contraste est appuyé par le retour de son père sous terre. La fermeture sourde de la cage d'ascenseur marque le point final du combat des mineurs. Elle illustre la fatalité des événements, l'impuissance des ouvriers face à la situation. Le réalisateur fait correspondre l'image de la mine à celle de l'échec.

Le placement de l'intrigue au sein du contexte de la mine sert à l'établissement d'un contraste avec la sensibilité et les aspirations de Billy Elliot. L'obscurité, la dureté et l'enfermement sont mis en opposition avec la danse, la liberté et l'expression de garçon. Cependant, le contexte sombre qui voit grandir Billy n'est pas seulement un décor parallèle à l'intrigue. En effet, le film, qui s'inscrit dans le genre cinématographique du « social realism », lie les agissements des protagonistes à leur environnement. ²

Dans un article de recherche intitulé « WT2 : a low budget experiment in heart, humour and horror », publié en 2019 par l'université de York, Nathan Townsend explique : « Le style social-réaliste est séculaire, dans la mesure où son attention, particulièrement dans le cinéma britannique, est tournée vers des personnages inextricablement liés au lieu et l'environnement. Les inégalités dans la société ont des causes structurelles profondes. Le social-réalisme affirme qu'on peut les observer à travers l'influence que le milieu de vie a sur les individus. »

« Social realism is secular in that its focusses, specifically in British cinema, are characters who are inextricably linked to place and environment. There are structural reasons for inequalities in society, which social realism posits can be seen in the effect of place on character. »

Ainsi, les agissements des personnages sont influencés par leur cadre de vie : la ville ouvrière d'Everington. Selon ce chemin de pensée, donc, on peut dire que le contexte minier présenté dans le film est mis en cause dans le développement des personnages et de l'intrigue. De ce fait, il est directement associé, voire responsable, du mal être des personnages. Billy en est le principal sujet : sa recherche du bonheur passe inexorablement par son départ de la ville. La mine, ici, peut être interprétée comme la source et comme l'allégorie de la pression sociale et des normes masculines traditionnelles.

2. Popularisé au Royaume Uni par le studio de production WT2 dans les années 2000, le style social-réaliste relie et explique les comportements présentés avec le contexte environnant.

Un autre marqueur du style social réaliste est la mise en scène d'un groupe ou milieu jusque-là peu représenté. Ce film est, en effet, l'un des premiers à placer son intrigue dans une cité minière, et à mettre en scène les affrontements et luttes ouvrières. Montrer une cité minière violente, sombre, dure, dénote avec l'image de « Merry England » ancrée dans l'imaginaire britannique.³

Lors de sa sortie, le film *Billy Elliot* rencontre un énorme succès. Cumulant 15 à 18 millions d'entrées dans le monde, il est considéré comme une référence du genre social réaliste en Grande-Bretagne. Par l'établissement de l'image de la mine comme cadre à fuir, le film peint une image péjorative du secteur minier. Par le succès international du film⁴, l'image qu'il trace de la mine s'ancre dans l'imaginaire populaire collectif.

3. voir partie IV: Marrion Duquerroy sur la création d'une habitude esthétique

4. Box-office mondial : ≈ 109,3 millions de dollars, pour un Budget de production de 5 millions de dollars (source : boxofficemojo.com).

***Le miracle de Berne*, 2003, Sönke Wortmann**



*Le miracle de Berne*⁵, film allemand réalisé par Sönke Wortmann et sorti en 2003, donne à voir une image similaire du contexte minier : entre berceau familial de la vie sociale, et lieu de violences inextricable. *Le miracle de Berne* se déroule en 1954, dans l'Allemagne de l'Ouest d'après-guerre, sur fond de Coupe du monde de football. L'intrigue prend place dans les corons de Wuppertal, au cœur de la Ruhr minière. Là, l'industrie minière tient d'une part un rôle de toile de fond structurant, façonnant les liens sociaux, les trajectoires individuelles et l'identité collective d'une communauté ouvrière marquée par la solidarité. D'autre part, elle est représentée comme un cadre de vie éprouvant, dominé par la pénibilité du travail, la rudesse des rapports sociaux et les violences, tant physiques que symboliques, qui traversent l'univers minier. A l'instar de *Billy Elliot*, la dureté de la vie dans les corons alimente chez le jeune protagoniste le désir d'une émancipation, que sa passion lui permet d'entrevoir. *Le miracle de Berne*, grand succès du cinéma allemand⁶, contribue à réactiver dans l'imaginaire collectif une représentation à la fois nostalgique et ambivalente de la Ruhr minière, mêlant cohésion ouvrière et dureté des conditions de vie.

5. Wortmann (Sönke), *Le miracle de Berne (Das Wunder von Bern)*, film, Allemagne, 2003

6. Le film a un grand succès à sa sortie, avec un box-office domestique de 25

***Metropolis*, 1927, Fritz Lang**



Dans le film muet *Metropolis*, la mine est représentée comme un symbole d'oppression. Dans un monde dystopique futuriste, elle est désignée comme "les profondeurs"⁷, et constitue le monde souterrain du travail : obscur et oppressant. Cette partie sombre du monde est mise en opposition avec le monde des élites : aérienne, lumineuse et verticale. Le contraste entre les deux mondes est établi à travers les images et les musiques du film. Les travailleurs de la mine sont rendus anonymes, et déshumanisés. Leurs mouvements synchronisés sont chorégraphiés sur des mélodies oppressantes.

Le film *Metropolis* ne vise pas une présentation réaliste de la mine comme lieu d'extraction. Il emploie une figure paroxystique très négative de la mine comme support pour une critique d'un système industriel totalitaire.

millions de dollars. Il est l'un des films les plus vus en Allemagne au début des années 2000.

7. Les termes "the depths", "deep below" et "worker's city" sont employés textuellement pour désigner les mines.

Kouř, 1990, Tomáš Vorel



Dans la comédie musicale satirique *Kouř*, un ingénieur venu de la “grande ville” (Prague) s’installe pour travailler à Dolní Vítkovice (Ostrava). Ici, la mine, et plus largement le complexe industriel qui lui est associé, est représentée sous un jour profondément désenchanté. Loin de l’image héroïque de l’industrie socialiste, elle apparaît comme un univers absurde, bureaucratique et aliénant, marqué par la pollution, l’inefficacité et l’épuisement d’un modèle économique en fin de course.

Sur fond d’un paysage industriel défraîchi, le film établit un contraste entre l’hygiène de vie du personnage principal et celle des travailleurs du site. L’archétype du jeune travailleur est ici montré comme iconoclaste, au regard de travailleurs grossiers, braillards et exubérants.

Par la tournure ridicule de la mine qu’il donne à voir, le film détourne les codes traditionnels de la glorification ouvrière : le monde industriel n’est plus le moteur du progrès collectif, mais le vestige grotesque d’un système à bout de souffle.

Kouř a été mentionné à plusieurs reprises au cours des entretiens menés en République tchèque. Bien qu’il n’ait rencontré qu’un succès limité lors de sa sortie en 1991, il est aujourd’hui considéré comme une œuvre culte du cinéma tchèque. À ce titre, le film a vraisemblablement contribué à façonner l’imaginaire collectif associé à l’industrie minière ainsi qu’à la ville d’Ostrava.

Bienvenue chez les Ch'tis, 2008, Dany Boon



Le film *Bienvenue chez les Ch'tis*, bien qu'il ne présente pas directement l'activité minière, est lui aussi mentionné plusieurs fois lors de mes entretiens.

L'intrigue du film se déroule en partie dans la cité minière de Bergues, dans le Nord, bien après la fermeture des houillères. L'ancien bassin minier constitue ainsi l'arrière-plan symbolique du récit. De façon similaire au film *Kouř* de Tomáš Vorel, *Bienvenue chez les Ch'tis* nourrit les stéréotypes négatifs⁸ associés à la région, tout en fondant une identité locale marquée par la solidarité et la convivialité.

8. Le film montre des stéréotypes liés à la région minière du Nord-Pas-de-Calais : elle donne à voir un territoire froid et gris, une population rustre et peu accueillante de prime abord, un parler incompréhensible « ch'ti », une forte consommation d'alcool et un espace marqué par la misère ouvrière. Si le film invalide ou nuance ces stéréotypes au fil de l'intrigue, ces derniers semblent s'ancrer dans l'imaginaire collectif (voir enquête exploratoire).

Stalker, Andrei Tarkovski, 1979



Dans *Stalker*, la mine apparaît indirectement à travers la Zone, un territoire interdit et abandonné qui emprunte ses formes au paysage minier et industriel : rails, tunnels, bâtiments en ruine. La mine n'y est pas perçue comme un lieu de travail ou de production, mais comme un espace énigmatique, presque ésotérique, dont le sens et les règles échappent aux repères ordinaires. Le lieu est décrit comme dangereux, sans que le danger ne soit visible. Il n'y a pas de signes clairs : un chemin peut être sûr à un moment et mortel quelques mètres plus loin. Le lieu est ainsi marqué par une profonde indétermination.

Le film donne à voir en la zone désaffectée un lieu de mystère et de projection, où l'espace semble chargé d'une puissance invisible. Si elle est dangereuse, la zone est toutefois convoitée. Le lieu indéfini est chargé de promesses, qui motivent deux des protagonistes à s'y aventurer. Leur guide, le *Stalker*, y ressent une attraction aussi irrésistible qu'inexpliquée. La Zone semble répondre à un manque profond, comme un lieu indispensable à son être.

Le film met en place une vision ambiguë du lieu qui voit évoluer les protagonistes. Il est à la fois dangereux par son indétermination, et convoité pour l'enrichissement personnel qu'il peut, semble-t-il, apporter.

Ressorts d'enquête :

En regard des résultats de l'enquête exploratoire, ces films véhiculent une représentation majoritairement négative du monde minier. La mine y apparaît comme un espace de dureté, de danger, d'obscurité et de déclin, tandis que les régions minières sont souvent associées à des formes de marginalité sociale et territoriale. Ces représentations rejoignent les perceptions exprimées lors des entretiens, largement construites à partir d'images, de récits et de références culturelles indirectes.

Toutefois, comme dans l'enquête, certains aspects plus positifs sont également mis en avant. Les films valorisent fréquemment la solidarité ouvrière, les liens sociaux dans les coronas ou encore la cohésion des communautés minières. Cette image positive concerne principalement la vie sociale développée autour de la mine, davantage que la mine elle-même.

Ainsi, les œuvres analysées ici tendent à refléter les différents aspects de l'imaginaire de la mine établis plus tôt (voir enquête exploratoire). Par ailleurs, on peut faire l'hypothèse que le cinéma, par la large diffusion de ces représentations, tend par ailleurs à alimenter cet imaginaire de la mine, et les idées reçues qui y sont associées.



Mine de sel gemme de Heilbronn (Bade-Wurtemberg, Allemagne)
vue depuis la route K9562, Google Earth 2022



Puits Rodolphe à Pulversheim (Haut-Rhin, France)
vue depuis le parking de l'éco-musée d'Alsace à Ungersheim, Google maps 2024



Usine sidérurgique "U4" à Uckange (Moselle, France)
vue depuis l'A30, Google maps 2024



Site minier d'Aarenberg (Nord, France)
vue depuis le centre ville de Wallers, Google maps 2022



2. Vision distanciée balise typique

2.a La mine, balise sur le paysage

Sur la base des éléments mentionnés durant l'enquête exploratoire qui précède (voir protocole n°1), j'ai mené une enquête sensible par arpentage virtuel, à partir des sites mentionnés lors des entretiens. Réalisée depuis les points d'observation indiqués par mes interlocuteurs, elle vise à restituer les conditions de visibilité des infrastructures minières dans le champ perceptif ordinaire du territoire (méthode développée dans le protocole n°2).

Cette enquête tend à appuyer l'hypothèse décrite précédemment, selon laquelle les mines sont davantage perçues au loin, qu'expérimentées. Par ailleurs, la distance depuis laquelle ces infrastructures sont perçues, tout en étant identifiées et citées, est en elle-même significative. Aperçues depuis une route, un train ou une ville voisine, les structures minières sont reconnues sans ambiguïté, malgré leur éloignement. Cette lisibilité à distance témoigne d'une silhouette suffisamment singulière pour s'imposer comme objet dans le paysage : la mine se reconnaît de loin.

Par ailleurs, les entretiens tendent à montrer que la silhouette de ces mines signale et caractérise le territoire qui les accueille au point, parfois, de le résumer. On ne perçoit pas seulement la mine : on y associe une région entière. Le désamour évoqué par les interlocuteurs à l'égard des sites miniers semble ainsi déborder les infrastructures elles-mêmes, pour s'étendre au territoire dont elles sont devenues le symbole⁹.

9. Le géographe Bruno Lusso rejoint ce propos et décrit l'appellation "pays noir" pour désigner la Ruhr et le Nord de la France. Lusso (Bruno), « *Patrimonialisation et greffes culturelles sur des friches issues de l'industrie minière. Regards croisés sur l'ancien bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (France) et la vallée de l'Emscher (Allemagne)* », in *EchoGéo*, n° 26, 2013.



fig.8: Discussion avec des amis berlinois et munichois, Prague, mars 2026

La sœur moche

LA LORRAINE



fig.9: Affiche "La Lorraine" (2025) dessinée par l'artiste Alcide Dessine, représentant le U4



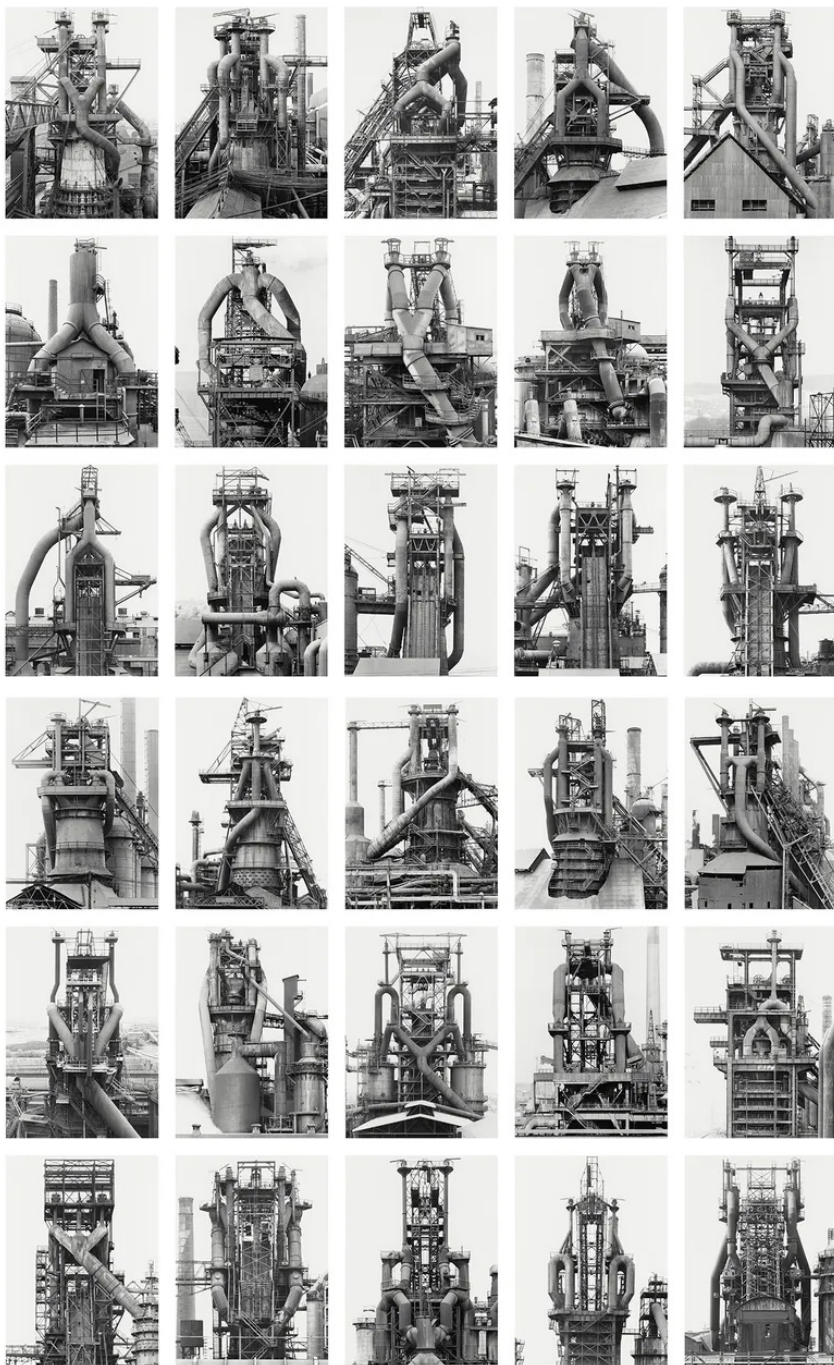
Par leur contraste sur le paysage, les formes singulières du carreau de la mine inspirent, par ailleurs, les artistes. Présentés dans la section "deux mondes¹⁰" de l'exposition sur les mines de la Galerie Gong (Ostrava), les peintres Josef Stolovsky et Josef Vavrik s'intéressent aux contrastes produits par leur forme sur le paysage.



fig.10: Josef Štolovsky, Důlní objekt na návrší, « l'installation minière sur la butte », 1929, huile sur toile exposée à la galerie Gong d'Ostrava

fig.11: Josef Vavřík, Ostrava, (n.d) huile sur toile exposée à la galerie Gong d'Ostrava

10. Dans une exposition sur les mines de République tchèque installée dans la galerie Gong (ancien site minier d'Ostrava), une section intitulée "Paradis minier" ("Hornická Krajina") présente des toiles sur lesquelles les silhouettes de mines se dessinent sur des paysages romantiques et pittoresques. Ces toiles sont mises en opposition directe avec une partie de l'exposition intitulée "deux mondes, une vie" ("Dva světy, jeden život"), mettant en avant des œuvres représentant la dureté des conditions de travail dans les mines.



2.b Morphologie typique atypique

En déclinant un certain nombre d'attributs "typiques"¹¹, les mines sont reconnaissables à leur forme. Ces formes typiques, voire stéréotypiques, présentent - en tout cas de loin - une qualité unitaire. Souvent implantées en retrait de la ville, elles s'inscrivent dans le paysage comme des éléments distants mais familiers, dont la géométrie singulière suffit à les identifier depuis le lointain. Cette géométrie confère aux infrastructures minières une qualité de balises sur le paysage: les formes de la mine, même vues de loin, sont reconnaissables.

En m'appuyant sur l'arpentage des mines d'Ostrava et Duisburg, ainsi que sur les photographies des artistes Bernd et Hilla Becher¹², j'ai tenté de prendre en note les éléments qui font la singularité de ces infrastructures. Ce repérage initial peut ainsi être envisagé comme une première démarche de collecte à visée typologique, permettant de dégager les éléments distinctifs, significatifs et reconnaissables qui structurent ces friches industrielles.

fig.12: Blast Furnaces 1969-93. © Estate of Bernd and Hilla Becher, courtesy The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art.

11. Comme le soulignent les œuvres de Hilla et Bernd Becher, réunies dans l'ouvrage *Coal mines and steel mills* de Liesbrock Heinz.

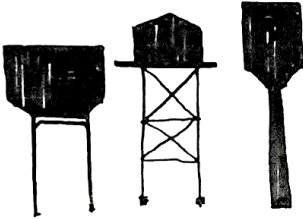
12. Bernd et Hilla Becher (Bernd Becher, 1931-2007 ; Hilla Becher, 1934-2015) sont un couple de photographes allemands célèbres pour leurs séries consacrées aux architectures industrielles. À partir des années 1960, ils développent un travail de « typologies » photographiques, consistant à documenter des structures similaires - chevalements, hauts fourneaux, silos ou châteaux d'eau - selon un cadrage neutre et répétitif, afin d'en comparer les formes.



→ Petits dômes, qui peuvent faire penser à l'architecture des mosquées (plus petits que les coupôles occidentales)

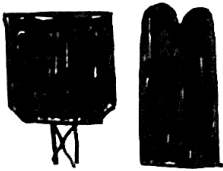


→ Bâtiments trop étroits pour être habitables. Trop longs



↳ Perchés : on ne voit pas habituellement un bâtiment du dessous.

→ Masses élancées : le "gras" des structures est perché. → impression d'équilibre précaire

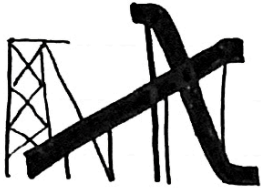


→ Structures opaques : pas assez d'ouvertures pour être habités

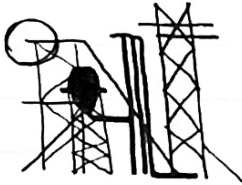
↳ Contraste avec les bases métalliques presque transparentes en dessous.



→ "tours" trop fines pour être habités. Trop hautes.



- Pentes et biais trop importants pour être praticable par l'homme
- ↳ fait penser à un parc d'attraction



- "forêt" de profilés métalliques fins. qui laisse passer la lumière
- ↳ biais (tirants; supports...)
- plateformes non couvertes et fines



- structures sans sol plat. (perchées)



- chevalets : grandes roues métalliques en équilibre sur une structure fine triangulaire.



- Réseau de tuyaux trop étroits pour être des tunnels/passages.
- ↳ Agencement complexe qui paraît organique

Ressorts d'enquête :

En arpentant ces sites, et en m'imprégnant de nombreuses images de friches de mines, j'ai pu en relever certains éléments programmatiques - cheminées, volumes, matérialités, hauteurs, assemblages - . La récurrence de ces éléments constitutifs de la mine, permettent de comprendre la dimension "reconnaissable" ou "familiale" de ces programmes architecturaux. Ces infrastructures fonctionnent ainsi comme de puissants signaux dans le paysage, qu'elles viennent baliser et singulariser. Elles semblent instaurer un rapport à l'histoire industrielle à la fois local et partagé : chaque site possède ses spécificités, mais les formes communes de ces dispositifs créent une continuité perceptible d'un territoire minier à l'autre.

Ces balises paysagères ne signalent toutefois pas uniquement la présence de la mine. À travers les représentations négatives associées au contexte minier, elles tendent également à désigner des territoires perçus comme déclinants, marginalisés ou dépréciés.

3. Parcours du carreau : esthétique et formes d'un lieu incertain

3.a Volumes hors d'échelle : inhumains et écrasants

La plupart des éléments d'identification de la mine sont réunis par un facteur commun : celui de l'échelle. Tantôt trop étroites, tantôt trop larges, les proportions des éléments présents sur le carreau semblent inadaptées à l'humain. Pour cause, ces infrastructures sont le produit d'une optimisation fonctionnelle, reléguant au second plan le confort humain. Dans un ouvrage intitulé *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, Tim Edensor, professeur de géographie sociale et culturelle, dit à ce propos que :

« les bâtiments industriels ont été conçus autour des machines et des processus, plutôt qu'en fonction des corps humains¹³. »

Servant une fonction qui nous est étrangère, les infrastructures minières sont construites d'une façon qui nous paraît hors d'échelle. Le carreau de la mine accueille des volumes imposants, dont les façades aveugles servent leur fonction industrielle. Face à l'échelle des bâtiments industriels, le corps paraît inadéquat, minuscule. Sa présence semble tolérée mais inattendue¹⁴.

13. "Industrial buildings were designed around machines and processes rather than human bodies." - Edensor (Tim), *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford / New York, Berg Publishers (Routledge), 2005., chap. 3, p. 57.

14. Tim Edensor parle de "l'indifférence" des bâtiments : " Les bâtiments industriels, ayant été modélés pour des rythmes et forces inhumaines, paraissent indifférents à la présence humaine" - "Industrial spaces appear indifferent to human presence, having been shaped for non-human rhythms and forces.", (Edensor), Op. Cit.p. 80



Zollverein

Tim Edensor souligne le caractère intimidant de ces structures, engendré par leur échelle monumentale :

“ Une échelle excessive peut se révéler intimidante, en suscitant une conscience aiguë de l’insignifiance du corps humain¹⁵. ”

Lors de ma première visite du site de Zollverein, à Essen, j’ai fait l’expérience du sentiment d’intimidation décrit par Tim Edensor. Pénétrant sur la Ehrenhof¹⁶, j’ai été subjuguée¹⁷ par la vue des bâtiments en brique : gigantesques et muets. Leur disposition orthogonale semblait canaliser le regard vers un chevalement monumental, surmonté de l’inscription gothique « Zollverein », conférant à l’ensemble un caractère à la fois solennel et autoritaire.

Subjuguée par l’aspect autoritaire des bâtiments, j’ai ressenti une sorte de peur révérencielle. Au centre de cette place déserte, la monumentalité des volumes environnants me renvoyait l’image d’un corps frêle et minuscule, presque inadéquat à l’échelle du lieu. Ici, l’assemblage des bâtiments, par leurs matières, leurs formes, leurs dimensions et les perspectives qu’ils dessinent, a fait naître en moi une inquiétude profonde, presque sidérante.

fig.13: Chevalement de Zollverein, vu depuis la Ehrenhof

15. “Excessive scale can be intimidating, producing an acute awareness of one’s bodily insignificance.”, *ibid.* p.78

16. Ehrenhof est un terme allemand pour “cour d’honneur”

17. « Subjuguer » : mettre sous le joug



3.b Formes complexes étrangères

La forme des bâtiments du carreau est dictée par une optimisation fonctionnelle des cycles d'extraction et de transformation des ressources. Les infrastructures sont, de fait, dépouillées : sans ornement ni façades. Les réseaux de conduits d'acier sont « nus¹⁸ », à moins qu'une raison technique ne justifie leur couverture. La somme des éléments techniques et de leur absence d'ornement sont déroutants, dans la mesure où l'on trouve rarement de tels bâtiments dans les villes. Cette idée est appuyée par Hilla Becher lors d'une visite en 2013 dans une exposition au Rudolfinum de Prague, retraçant ses travaux sur les mines d'acier et de charbon¹⁹.

“En raison de leur organisation singulière, les hauts-fourneaux me rappellent à la fois une forêt primitive, ainsi que des figures sans peau, aux organes et aux os exposés²⁰”

Par ce commentaire, la photographe établit un parallèle paradoxal entre deux lieux. D'une part, les zones industrielles, que l'on pourrait qualifier du triomphe de l'homme sur la nature : paroxysme de l'artificiel. D'autre part, un lieu primitif et sauvage : vierge de toute trace humaine. Elle poursuit en décrivant des êtres « sans peau » : les infrastructures sont comme des géants étranges, faits d'os et d'organes, écorchés jusqu'à l'anonymat. Ici, Hilla Becher met en lumière l'aspect étranger du lieu pour le visiteur. Ce dernier est créé par l'Homme, mais paraît étranger à celui-ci.

fig.14: Haut fourneau n°5 de l'ancienne usine sidérurgique de Duisburg Nord

18. Économie, simplification et typie mentionnées dans le livre de l'exposition *Stavoprojekt, 1948–1953. Praxe / Practice*, exposition, Galerie Jaroslava Fragnera (Klub Betlémská), Prague, 4 décembre 2025 – 13 mars 2026

19. Becher (Bernd), Becher (Hilla), *Coal Mines. Steel Mills*, exposition, Galerie Rudolfinum, Prague, 22 mars – 3 juin 2012, organisée en coopération avec le Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, commissariat : Petr Nedoma.

20. “Because of their peculiar organization, blast furnaces remind me of a primeval forest, as well as figures without skin, with exposed organs and bones”
Hilla Becher, citée dans (Volf). Op. Cit. p.64



3.c Formes inquiétantes et puissance collective

Cette comparaison paradoxale de Hilla Becher, qualifiant les zones industrielles d'organismes sauvages, peut être mise en regard avec le discours du philosophe allemand Walter Benjamin. Dans le projet d'écriture inachevé du *Livre des passages (das Passagen-Werk)*, à partir duquel est traduit et édité le livre francophone *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* analyse la relation de parenté symbolique entre l'homme et les bâtiments industriels.

Walter Benjamin décrit les bâtiments industriels comme des formes qui, en dépassant l'échelle humaine, matérialisent une puissance collective impersonnelle. Il dit :

« Les constructions en fer et en verre sont les maisons de rêve du collectif. »²¹

Ici, le philosophe indique que le bâtiment n'est pas simplement grand : il symbolise l'ensemble des hommes qui l'ont construit et employé. Ainsi, s'il paraît étranger au corps humain individuel, le bâtiment industriel est le produit d'un travail des hommes. En cela, il n'est pas sauvage ou inerte. Par une échelle surdimensionnée, cependant, la parenté à l'individu semble se perdre dans une parenté symbolique, presque mythique, au collectif²².

fig.15: Sur le carreau de Dolní Vítkovice (Ostrava), vue de la Bolt Tower dans la distance. Ajoutée sur le haut fourneau n°1 par l'architecte Josef Pleskot, elle fait référence au mouvement architectural constructiviste. Développé dans les années 1920 en Union Soviétique, ce mouvement émerge avec les idéaux communistes. Il se veut porteur des concepts de production rationalisée et d'identité collective.

21. Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989. convoluto A, fragment A 1a, 1.

22. En parlant de Paris, Walter Benjamin décrit notamment le caractère hostile des immeubles lié à la domination autoritaire installée dans les boulevards Haussmanniens : « Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. ». Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989. p. 79



Le carreau de la mine est finalement rendu singulier par les volumes fonctionnels qu'il accueille. Par leur échelle, les bâtiments inspirent l'autorité, et tendent à éveiller une crainte révérencielle et un sentiment d'écrasement chez l'individu qui le parcourt. Leurs formes semblablement inhumaines leur confèrent une qualité étrange et inhabituelle, pouvant engendrer une peur de l'inconnu. C'est ce que Walter Benjamin qualifie de "vertige" face à l'âge industriel. A l'instar de Tim Edensor²³, Walter Benjamin lie la monumentalité des bâtiments industriels à un sentiment d'écrasement. A la différence d'Edensor, cependant, il lie l'inquiétude, au-delà de la forme technique des bâtiments, aux rapports de forces historique et politique de ces derniers. En effet, Benjamin voit en ces infrastructures un symbole de la violence institutionnalisée de l'industrialisation. L'héritage d'une domination technique institutionnalisée. Leur monumentalité écrase symboliquement l'individu, en incarnant la domination du capital, de la production et de la rationalité technique.

3.d Perspectives labyrinthiques

En comparant les hauts fourneaux à l'image d'une forêt vierge, Hilla Becher semble situer son point de vue au pied de ceux-ci. Elle s'installe en spectatrice au milieu des poteaux et conduits métalliques verticaux, sous un épais réseau de conduits entrelacés qui compose le fourneau. Là, elle a le sentiment de voir des troncs d'arbres, et leur feuillage au-dessus. Il est intéressant de relever ce point de vue dans le discours de Hilla Becher, dont les prises de vues des structures sont toujours distantes des sujets. En effet, la photographe présente systématiquement les structures seules, dans leur intégralité²⁴, centrées sur un fond dégagé. Point de vue depuis lequel les infrastructures prennent l'apparence d'objets unitaires et reconnaissables.

fig.16: Bernd et Hilla Becher, *Têtes de Hauts Fourneaux*, 1981, Hochöfen Série, Duisburg, Hucklingingen, Allemagne, photographie épreuve gélatino-argentique,

23. (voir partie 3.a)

24. Lorsque les éléments alentour entrent dans le champ et couvrent une partie de la structure, le cadre de la photographie est resserré pour ne laisser apparaître que la structure d'intérêt. Dans la série de 18 photographies intitulée « Têtes de Hauts Fourneaux », la proximité des infrastructures alentour ne permettant pas de présenter les hauts fourneaux entièrement sans éléments étrangers, les photographes ont fait le choix de n'en présenter que la partie haute : la tête.



100

Si, de ce point de vue, les formes atypiques des infrastructures minières leur confèrent une qualité de « balises »²⁵ sur le paysage, un point de vue rapproché semble leur retirer leur qualité unitaire. En effet, les éléments insolites entrelacés déroutent notre orientation : la forme générale devient imperceptible, l'objet devient un lieu, la balise devient labyrinthe. L'échelle apparaît démesurée, rendant la relation au bâtiment difficile, sinon impossible à appréhender.

La logique de composition de ces structures imposantes nous demeure étrangère, résistant à une compréhension immédiate et rationnelle. Si, de loin, on peut distinguer les différents bâtiments qui siègent sur le carreau de la mine; il est plus complexe, sans recul, d'associer les éléments à un bâtiment plutôt qu'un autre. De plus, les structures du carreau sont, par définition, interconnectées. Vus de près, les réseaux, passerelles et tirants des mines d'Ostrava et Duisburg immergent le visiteur dans un bruit visuel de métal monochrome. Les bâtiments reliés ne forment qu'un : un organisme²⁶ fait de réseaux, de volumes opaques et de profilés métalliques indéchiffrables pour qui ne connaît pas le fonctionnement de la mine. Les éléments étrangers de forme complexe et de couleur uniforme se fondent en un enchevêtrement compact²⁷. Au coeur du carreau²⁸, la densité des structures écourte les vues.

L'enchevêtrement d'éléments horizontaux rend difficile l'appréciation de la hauteur des volumes alentour : les édifices les plus hauts, que l'on cherche instinctivement pour prendre repère, sont rendus indiscernables par des perspectives brouillées.

fig.17: Anciennes cokeries du site de Dolní Vítkovice (Ostrava), vues depuis le carreau

25. voir partie I.2 : Vision distanciée, la balise typique

26. Dans le livre *1492 - The history of Dolní Vítkovice*, l'architecte tchèque Zdeněk Fránek est cité, comparant les infrastructures minières d'Ostrava Vítkovice à un "organisme remarquable"

"the entire complex, the ironworks and their various parts, which together form something akin to a remarkable organism"

Volf (Petr), *1492. The Story of Dolní Vítkovice*, Prague, Prostor, 2013. p.155

27. Observé lors de ma seconde visite d'Ostrava, après observation et dessin des plans.

28. Notamment à Duisburg et Ostrava, où les infrastructures sont très denses.



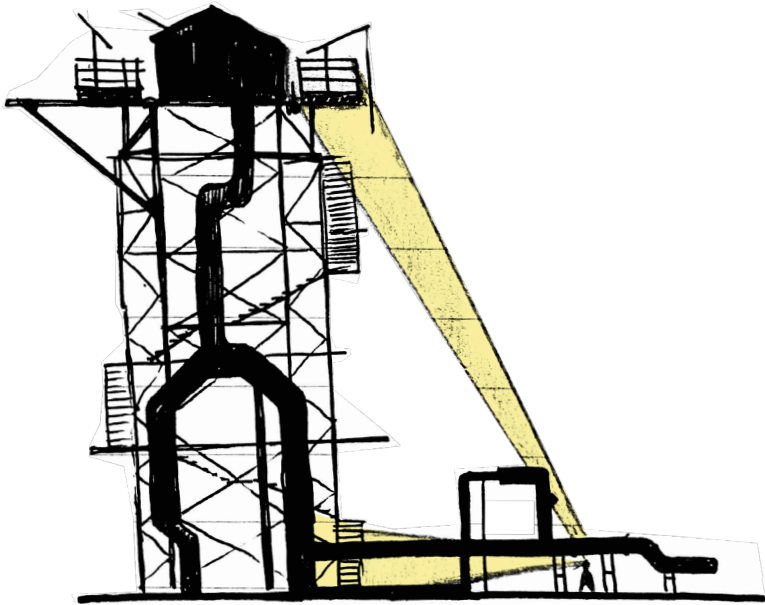
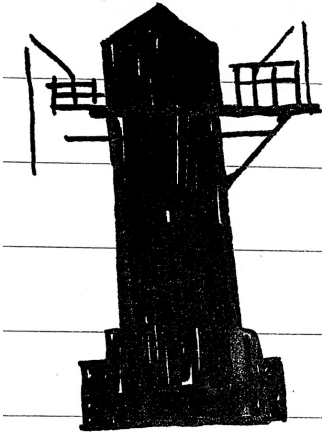


fig.18: Duisburg : derrière les conduits bas, on perçoit à peine le haut fourneau n°1, le plus haut du site.



EXPECTATIONS

vs.



REALITY

Par ailleurs, la composition des structures hautes va souvent à l'encontre de l'intuition du visiteur. En effet, les mines d'Ostrava et de Duisburg comportent des structures faites de volumes opaques perchés sur des structures métalliques légères. Là, le pied des hautes tours²⁹ est divisé en une multitude de sous-éléments qui forment une forêt de supports. Translucide, ce dernier ne laisse pas présager l'ampleur vertigineuse du volume au-dessus. De ce fait, il est difficile d'identifier depuis le sol du carreau, les bâtiments hauts observés au loin.

On peut, pour illustrer ce phénomène, reprendre la métaphore de Hilla Becher. Une forêt, à distance, semble opaque et unitaire. On peut distinguer dans ses contours les arbres les plus hauts. En pénétrant dans ladite forêt, cependant, le promeneur perd la vue de ces repères hauts : la multiplicité des troncs et la canopée surplombante brouillent les perspectives et déroutent son orientation³⁰. Les marqueurs du site se perdent parmi le complexe dense : l'orientation du visiteur est ébranlée.

Le parcours dans le carreau de la mine semble se faire davantage par évitement des structures que selon un chemin dessiné³¹. À la différence de complexes urbains planifiés et anthropocentrés (parcs, rues, places...), les espaces circulables du carreau résultent directement de ce qui est installé plus haut : l'agencement du carreau sert l'efficacité industrielle, non le confort du parcours de loisir. On peut ici tracer un lien au discours de Hilla Becher, qui décrit le carreau comme une forêt vierge: la disposition des infrastructures, puisqu'elle ne sert pas l'homme, paraît presque organique.

29. comme les hauts fourneaux 1 (photographié plus haut) et 2 de la mine de Duisburg

30. La perte de repères dans la forêt semble avoir une qualité fascinante, qui en fait un thème récurrent de la littérature, du théâtre et du cinéma. Cet élément d'intrigue est répété tant dans des œuvres classiques (Shakespeare, *Songe d'une nuit d'été*, 1600), contemporaines (Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, *The Blair Witch Project*, film, 1999), et folkloriques (*Le petit poucet*, tradition orale française retranscrite par Charles Perrault)

31. voir partie 3.b: formes complexes étrangères



fig.19: La forêt vierge

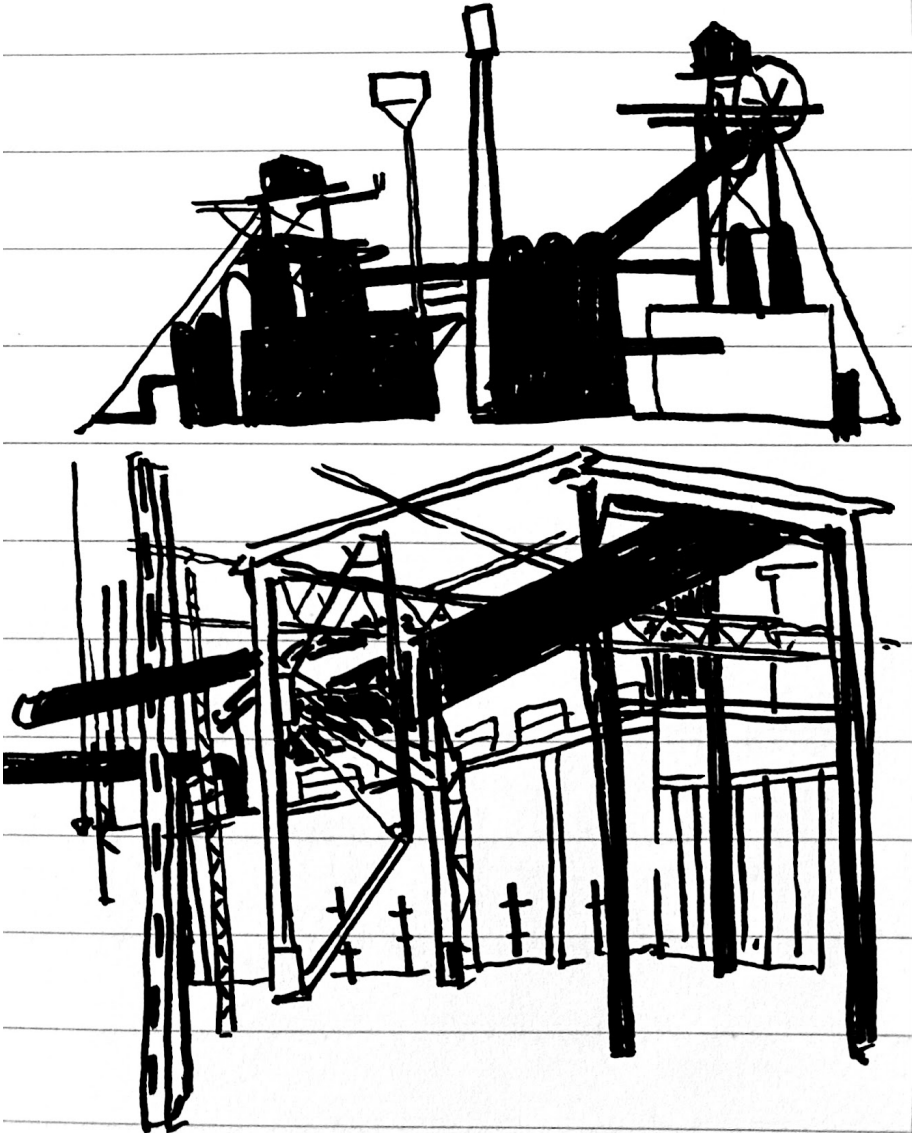


fig.20: Le haut fourneau

3.e Parcours : limites ambiguës

En parcourant le carreau de la mine, on peut observer l'absence de limites claires. Les infrastructures complexes, qui ne sont pas pensées pour le confort de l'Homme, ne répondent pas toujours à une logique de « dedans » ou « dehors ». Ces espaces se déploient en retrait de la logique théorisée par Gottfried Semper, des quatre éléments constitutifs de l'architecture³², selon laquelle le bâti se compose d'un sol, d'un foyer, d'une enceinte et d'un toit. Les éléments s'agencent ici de façon anarchique. On peut y franchir le seuil de bâtiments dont les ouvertures sont si larges et si nombreuses que l'on se pense à l'extérieur : on ne perçoit pas de « foyer »³³. À l'inverse, on peut parcourir des passerelles « extérieures » si étroitement entourées de réseaux que l'on se croit en intérieur. Contrairement à un bâtiment d'habitation, il n'y a pas nécessairement de murs pour signaler les limites des structures couvertes.³⁴ Inversement, la présence d'enceinte³⁵ ne garantit pas de couverture. Les limites de l'intérieur et de l'extérieur sont floues.

32. Dans cette œuvre célèbre, Semper propose que toute architecture dérive de quatre éléments fondamentaux que sont le sol, le foyer, l'enceinte et le toit. Semper (Gottfried) *Die vier Elemente der Baukunst*, 1851

33. Dans la théorie de Semper, centre symbolique de l'habitation qui accueille le feu et réunit les hommes.

34. Hilla Becher parle d'êtres sans peaux : "figures without skin"

35. Ici, enceinte » est employé pour décrire des frontières et obstacles verticaux. Un mur, comme une succession de poteaux rapprochés, peuvent établir une enceinte.

3.f Obscurité et effets de lumière : suspension des repères ordinaires

La lumière (ou manque de) complique la lecture des volumes et limites du carreau de la mine. Projetées par les imposants volumes perchés au-dessus, les ombres entravent la lecture immédiate de l'espace. Par manque de lumière, l'évaluation des distances et l'anticipation des volumes sont complexifiées. Les ombres contribuent à appuyer l'ambiguïté des limites sur le carreau de la mine, induite par ses caractéristiques matérielles.

Ce phénomène est particulièrement observable dans les mines désaffectées. Après l'arrêt de l'activité industrielle des infrastructures, leur éclairage artificiel n'est plus nécessairement justifié³⁶ : les espaces qui ne sont plus voués à être parcourus sont rendus à la pénombre³⁷.

36. Il peut l'être dans le cas d'une réhabilitation du lieu, et de son ouverture au public.

37. C'est le cas des bâtiments fermés au public sur le site d'Ostrava Vítkovice, qui accueillent désormais de grands vides sombres, silencieux et insondables.



Outre les ombres, les formes particulières dictées par la nature industrielle des mines engendrent des effets de lumière singuliers. Petr Volf, dans le livre *1492. The Story of Dolní Vítkovice*, compare l'ambiance lumineuse d'une halle minière en friche à celle d'un bâtiment sacré :

« Lorsque la lumière pénètre par les verrières, à travers la poussière en suspension, les vastes espaces intérieurs semblent acquérir une dimension supplémentaire ; et quiconque s'y trouve au moment opportun a l'impression de se tenir à l'intérieur d'un édifice sacré, tant les sentiments qu'ils suscitent sont nobles. »³⁸

L'intérieur de ces édifices, même lorsqu'ils sont en ruine, provoque un sentiment de solennité qui pourrait être comparé à celui que Emmanuel Kant décrit lorsqu'il parle de "sublime"³⁹ dans l'ouvrage *Critique de la faculté de juger*. Le bâtiment industriel, par ses volumes, sa hauteur, génère un respect, une "frayeur respectueuse". Cet aspect est largement exploité dans le cinéma : on peut citer le film de Orson Welles *Le procès*⁴⁰ (1962), lorsqu'il investit la gare d'Orsay abandonnée. De même, dans la seconde partie de *Stalker* (1979) par Andrei Tarkovsk, les anciens bâtiments industriels, baignés d'une lumière en rais et chargés d'abandon deviennent le théâtre d'une tension dramatique solennelle : l'entrée dans la Zone.

fig.21: Programme extrait du film Stalker (1979) d'Andrei Tarkovski : les trois protagonistes entrent dans la Zone

38. Volf (Petr), *1492. The Story of Dolní Vítkovice*, Prague, Prostor, 2013., p.67 : "As light comes in through skylights, through swirling dust, the sizeable interiors seem to take on an extra dimension, and whoever happens to be inside at the right moment feels as if standing inside a sacred building, so noble are the feelings they evoke"

39. Chez Kant, le sublime (décrit dans *Critique de la faculté de juger*) désigne le sentiment éprouvé face à ce qui dépasse nos facultés sensibles et imaginatives (immensité, puissance, ruine), provoquant d'abord une forme de déplaisir ou de vertige, puis un respect mêlé d'élévation : la raison prend conscience de sa supériorité sur la nature.

Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993 [1790].

40. Welles (Orson), *Le Procès (The Trial)*, 1962.



Finalement, les perspectives, ombres et limites ambiguës générées par ces bâtiments inhibent les habitudes corporelles et perceptives de l'individu. Entraînant ainsi chez le visiteur une hausse de vigilance, les infrastructures ont un caractère anxiogène.

On peut reprendre ici l'exemple de *Stalker*, dont la figure de la chambre (point central de la Zone, climax du parcours initiatique) illustre cet aspect. Dans une scène pivot du film d'Andreï Tarkovski, les protagonistes atteignent le seuil de la chambre : centre symbolique de la Zone, vers lequel converge le parcours. La chambre n'est pas donnée à voir directement, mais suggérée par un jeu de contre-champs. Elle matérialise à la fois un but ultime, et un seuil à ne pas franchir : c'est un centre sans accès. Le *Stalker*, guide de l'expédition, refuse d'y entrer. Le danger du lieu est suggéré, mais demeure impalpable : les capacités habituelles d'anticipation sont mises en échec. Le *Stalker* exprime que les habitudes corporelles, si elles sont profanes, exposent celui qui avance trop vite à un danger latent. Cette inquantifiable menace semble dépasser les protagonistes qui restent interdits sur le seuil. La chercheuse en histoire de l'art Agnès Birebent, dans une étude du film, compare la chambre à une iconostase⁴¹ orthodoxe, elle décrit : "C'est le seuil infranchissable, la limite à ne pas dépasser. Et les trois hommes sont là, figés, face à ce qui les dépasse⁴²".

L'expérience de ma première visite à Ostrava correspond à l'expérience que Birebent décrit du film *Stalker*. Sur le carreau, les bouquets de conduits vertigineux, les chevalets monumentaux et les masses sombres suspendues au-dessus du sol ont provoqué chez moi un sentiment de vertige : j'étais sidérée. Comme écrasée par la grandeur des lieux, j'ai ressenti un certain malaise. Mes repères ébranlés, j'ai été prise d'une peur sourde de me perdre dans cette immensité étrange et silencieuse. Quelque chose, dans l'ampleur démesurée des structures, m'a fait me sentir vulnérable et seule.

fig.22: Programme extrait du film Stalker (1979) d'Andreï Tarkovski : les trois protagonistes s'arrêtent à l'entrée de la chambre (entrevue à gauche)

41. Une iconostase est une paroi d'icônes qui, dans la liturgie orthodoxe, est le stade ultime d'un cheminement progressif dans l'église sillonnée d'icônes. Il apparaît après qu'en soient apparus les signes, et marque un seuil sacré infranchissable entre l'espace visible des fidèles et le sanctuaire invisible.

42. Birebent (Agnès), « Mouiller l'image : *Stalker*, d'Andreï Tarkovski, une transfiguration par l'espace cinématographique », dans *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n° 13, 2007, p. 133-139.



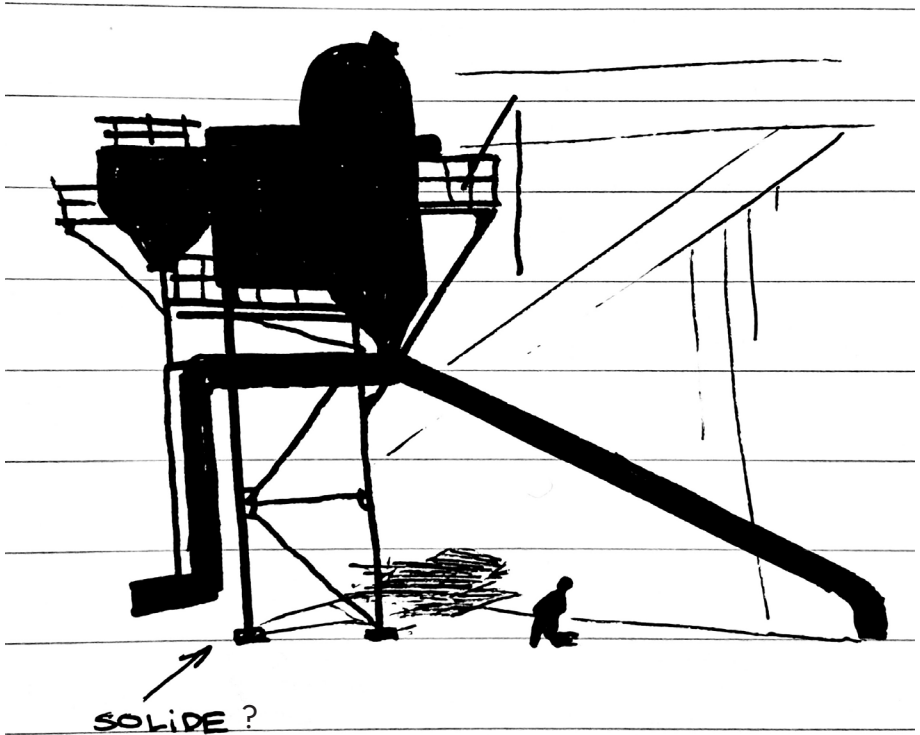
4. Perception surélevée: la mine d'en haut

4.a Parcours perché : incertitudes

Si nos sens sont désorientés lorsque nous nous trouvons au niveau du sol, à l'intérieur ou sous les bâtiments, dont les proportions semblent disproportionnées par rapport à l'échelle humaine, il est utile d'emprunter un autre biais pour comprendre ces infrastructures industrielles. Prendre de la hauteur dans les structures du carreau peut permettre d'en clarifier la lecture. En effet, la densité de conduits et de volumes semble se faire plus faible à mesure que l'on s'élève du sol : les hauts fourneaux prennent alors une qualité de belvédère⁴³. Cependant, dans le cas des mines désaffectées⁴⁴, si les incertitudes liées à la désorientation sont écartées, de nouvelles incertitudes émergent. L'individu, en prenant de la hauteur, quitte le sol stable et sécurisant du carreau pour rejoindre un sol métallique perché dont il ne connaît pas les qualités. Les infrastructures échappent aux cadres habituels de lecture : en les parcourant, l'individu ne sait pas où marcher, car il ne connaît ni la solidité ni la stabilité des éléments. Il est confronté à l'indétermination de l'espace et des matériaux.

43. À Duisburg, la structure du haut fourneau n°5 a notamment été reconvertie en point de vue sécurisé et accessible au public, et rebaptisée "Hochofen 5 viewing platform"

44. On parle ici des mines dont la fonction industrielle a été arrêtée, partant du principe que la visite des sites par des personnes non-professionnelles ne s'inscrit pas dans des sites industriels actifs.



Edensor écrit à propos de l'indétermination spatiale et matérielle des ruines industrielles, et décrit celle-ci comme un aspect singulier des lieux. Par ailleurs, il décrit en elles, un facteur moteur d'anxiété dans les lieux. L'indétermination engendre le doute, qui suscite de l'anxiété : une peur diffuse, qui pousse l'individu à accroître sa vigilance corporelle. L'auteur affirme :

"Les ruines industrielles sont des espaces inquiétants, marqués par l'incertitude, l'ambiguïté et l'indéterminisme⁴⁵."

Le parcours des ruines minières expose les individus à un double régime de danger. D'une part, un danger réel, matériel, lié à l'instabilité des structures, au risque de chute ou de coincement ; d'autre part, un danger perçu, produit par la monumentalité et l'étrangeté des volumes, la persistance de signes d'alerte obsolètes, et l'obscurité. Cette superposition génère un sentiment de peur et d'inquiétude. La peur, que Tim Edensor associe à l'indéterminisme des infrastructures, va de pair avec un inconfort qui peut contribuer à expliquer le désamour que suscitent ces lieux, en rendant leur fréquentation peu engageante. Dès lors, on est amené à réfléchir sur la ruine en sa qualité de lieu de désagrément. Toutefois, la peur sourde engendrée par ces structures semble en nourrir l'attrait : cet aspect fait l'objet d'une partie ultérieure du développement de ce mémoire.

45. "Industrial ruins are unsettling spaces, marked by uncertainty, ambiguity and indeterminacy." Edensor (Tim), *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford / New York, Berg Publishers (Routledge), 2005. chap. 1, p. 6

Conclusion I.

Perception de la mine : de l'imaginaire au sensible

L'analyse menée dans la partie qui précède semble mettre en évidence une relation ambivalente, voire négative à la mine et son contexte. La perception de celle-ci est majoritairement distancée : elle s'appuie davantage sur des images, des récits et des formes que par une expérience directe du lieu. L'enquête exploratoire révèle une représentation majoritairement négative, associant la mine à la dureté, au danger, à l'obscurité et au déclin social. Les références filmiques étudiées tendent à confirmer, voire amplifier cet imaginaire. Le cinéma participe ainsi à figer la mine comme un espace marginal, à fuir ou à dépasser, tout en valorisant, en creux, la solidarité ouvrière et les formes de vie développées à sa périphérie.

Parallèlement, lorsque la mine est perçue à distance, depuis le paysage ou par la mémoire collective, elle tend à se réduire à une silhouette reconnaissable : une balise territoriale signalant des régions souvent mal aimées. Cette lecture typologique et éloignée neutralise en partie la complexité du lieu, qui devient identifiable sans être véritablement investi.

L'entrée dans le carreau révèle une expérience sensible radicalement différente à sa perception distancée : le parcours confronte l'individu à des volumes hors d'échelle, à des formes étrangères, à des limites ambiguës et à une perte progressive des repères spatiaux et perceptifs. Ce basculement transforme la mine d'objet paysage en lieu vécu. L'étrangeté et l'indétermination du lieu engagent la vigilance du visiteur, à travers une expérience sensible qui évoque une peur latente.

Parcourant les carreaux de mine, j'ai ressenti l'inquiétude que décrit Edensor, et marqué les arrêts sidérés mis en scène par Tarkovski. J'y ai vu, sur le ciel blanc, se détacher des figures hostiles rongées par la rouille. Cependant, je m'y suis rarement trouvée seule. Dans les rares cas où je l'étais, des indices laissaient deviner le passage des visiteurs avant moi.

Alors même que la mine est perçue comme hostile, obscure ou marginale, elle n'est pas désertée. La tension entre le rejet symbolique des lieux et leur fréquentation persistante constitue un paradoxe central qui structure la suite de l'analyse. C'est à partir de ce décalage, entre désaffection imaginaire et attraction réelle, que se pose la question suivante : quels sont les ressorts qui, malgré tout, motivent l'entrée dans ces lieux incertains, et quels usages, plaisirs ou épreuves s'y déploient aujourd'hui ?

II



*Qualités matérielles et
pratiques : le carreau au
service de l'usage*

L'analyse qui précède tend à montrer que les sites miniers désaffectés font l'objet d'une perception souvent défavorable, associée au danger, à l'abandon et à un passé industriel douloureux. Toutefois, leur image dépréciée ne conduit pas pour autant à leur abandon total. En dépit de leur statut marginal¹ et des contraintes qu'ils présentent, ces lieux continuent d'être fréquentés et investis par des usagers qui y trouvent des opportunités concrètes. Cette persistance des usages invite à dépasser une lecture strictement symbolique ou mémorielle de la mine pour considérer le carreau comme un support matériel disponible, susceptible d'accueillir des pratiques variées. Examiner les qualités matérielles du carreau revient ainsi à comprendre comment la mine s'impose comme un espace fonctionnel, malgré, et parfois grâce à, des conditions qui la rendent atypique.

Les analyses de Rose Macaulay, lorsqu'elle évoque dans *Pleasure of Ruins* des formes d'attrait qualifiées de « plaisirs mineurs », permettent d'éclairer cette situation. Ces plaisirs se distinguent par leur caractère immédiat et utilitaire : ils produisent une jouissance ponctuelle, parfois sensationnelle, sans viser la compréhension, la contemplation ni le service de la ruine elle-même. Centrés sur l'expérience du visiteur plutôt que sur le lieu, ils relèvent d'un rapport intéressé, détaché de l'histoire des ruines. De manière comparable, certains usages observés sur le carreau de la mine désaffectée reposent sur une relation directe

1. Ici, "marginal" au sens spatial, juridique et fonctionnel : ni lieu de travail, ni lieu résidentiel, il se situe hors des cadres d'usage ordinaires, juridiques et programmatiques.

Tim Edensor, professeur de géographie sociale et culturelle, souligne que certaines structures industrielles abandonnées ne sont ni démolies ni réintégrées, mais demeurent en suspens dans le tissu urbain, marginalisées par les dynamiques contemporaines :

« *Some structures were effaced whilst others subsided into disuse, lingering on in the urban landscape but bypassed by other flows of money, people and energy.* » Edensor (Tim), *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford / New York, Berg Publishers, 2005, p. 6 (Introduction)

DUISBURG

13A35



KCTOLUKA ♡ EULE ♪

A+T = ♡
Volimte

ARTON-APR! ♡ 24. TP3

3333

M+G ♡

NAS
Pecu x 420

BLR

1517 ♡

A ♡

100 PAULINI =

RENO
LOCH
PAC ♡

M ♡

Ich mag
Kekse owo
SAME

♫ ♪ = Butternuss

FARS

FAK ♡

MEOW

Spacko
Phoenix
Pener

Yt

NATKA ♡
+
TOMEK
6.07.24

LOCH Calvin
1ST 70.10.23
LOCH ↓

et fonctionnelle à l'espace. Fondée sur ce qu'il permet concrètement, cette relation prend appui sur les qualités matérielles et spatiales du site : disponibilité des surfaces, amplitude des volumes, singularité des structures et souplesse d'un cadre faiblement normé.

Ces éléments participent à la constitution d'un potentiel de réemploi propre aux sites miniers désaffectés. Celui-ci semble se manifester à travers des usages informels, explorant les possibilités du lieu avant toute intervention structurée. Dans certains contextes, ces pratiques peuvent être reprises, ajustées ou stabilisées dans des cadres organisés. La formalisation éventuelle procède alors d'une adaptation de l'attrait et des usages existants, et peut contribuer à faire évoluer les conditions d'appropriation, le fonctionnement et le statut du site. La réhabilitation se présente dès lors comme une dynamique progressive, au sein de laquelle les formes d'usage se transforment et se réorganisent.

Dans la suite du développement, il est proposé d'identifier et de qualifier les principaux attraits que la mine désaffectée tire de ses qualités matérielles. Les « plaisirs mineurs » décrits par Rose Macaulay sont convoqués comme un point de mise en regard, venant tantôt faciliter la lecture de ces attraits, tantôt faire écho aux observations personnelles et usages documentés. Chaque attrait est ainsi examiné à la fois dans ses ressorts matériels et dans la manière dont il participe à l'évolution des dynamiques à l'œuvre.

fig.23: Prise de notes effectuée lors d'une visite du Duisburg Landschaftspark en septembre 2025. Sur la page de gauche, croquis d'une partie de molkki observée au pieds du haut fourneau n°1. A droite, relevé d'inscriptions laissées sur les parois du compresseur du haut fourneau n°5. (voir protocole n°4)



1. Les ruines pour pièces : le plaisir du pilleur

1.a Prélèvement de fragments :

Un attrait de la mine réside tout d'abord dans la possibilité de démantèlement ou de gain matériel individuel qu'elle offre. Cherchant lors de ma troisième visite à glaner le plus grand nombre d'éléments, j'ai ramassé au pied du fourneau n°5 quelques fragments rouillés. Voulant emporter avec moi un fragment de ce voyage, une sorte de preuve du périple, que j'envisageais d'attacher à mon mémoire. Animée par l'excitation de commettre un petit vol, mêlée à la satisfaction d'être désormais riche de quelque 125 g de fer oxydé d'uisbourgeois, j'ai ressenti sur le carreau un certain plaisir.

L'attrait de la friche en tant que terrain de prélèvement fait écho à un plaisir de la ruine décrit par Rose Macaulay. Parmi les « plaisirs mineurs », l'auteure identifie en effet le fait de collecter des fragments de ruine. Rose Macaulay emploie l'exemple des touristes empochant les oeufs de pierre des chapiteaux corinthiens effondrés², et le décrit comme une "gâterie"³. Ce plaisir, à la différence d'autres plaisirs désintéressés, plus "nobles"⁴, s'appuie sur un gain matériel plutôt que la connaissance historique. Si petit soit le fragment prélevé, le visiteur s'en va plus riche qu'il n'est venu.

fig.24: fragments prélevés sur le site de Duisburg Landschaftspark, au pied du haut fourneau n°5, le 31 mars 2025 (échelle 1/1)

2. "the tourist pocketing stone eggs from fallen Corinthian capitals" Macaulay (Rose), *Pleasure of Ruins*. New York, Walker & Company, 1953, p.18

3. "a treat enjoyed by great looters and small" Macaulay. Op. cit., p.17

4. dans les termes de Rose Macaulay,

Cette caractérisation par l'auteure appelle toutefois une distinction plus précise des pratiques de prélèvement. Rose Macaulay ne condamne pas tant le geste en lui-même que les motivations qui le sous-tendent. Elle distingue ainsi la pratique de l'archiviste⁵ de celle du piller. Le prélèvement d'archives vise à servir une recherche historique du site et relève, à ce titre, d'un plaisir qualifié de « noble ». À l'inverse, le prélèvement décrit ici consiste à s'approprier un fragment de la ruine sans chercher à en comprendre l'histoire ni la signification. En ce sens, il constitue un plaisir « mineur », dans la mesure où il se détache de toute visée de connaissance. Le caractère autocentré de cette cueillette de « souvenirs » tend alors à entraver la pratique de l'antiquaire, en contribuant à la disparition progressive des traces du passé.

1.b Démantèlement et revalorisation des structures :

Outre le prélèvement de fragments par les visiteurs, la friche minière fait l'objet d'un intérêt à une échelle plus grande. Le professeur de géographie sociale et culturelle, Tim Edensor, en détaillant les emplois contemporains des ruines industrielles dans l'œuvre *Industrial Ruins, Space Aesthetics and Materiality*, fait mention de pratiques légales et illégales de matériaux, pour leur revalorisation.

Dans un passage intitulé "Plundering"⁶, l'auteur explique que, peu après leur abandon, les usines et infrastructures industrielles sont généralement dépouillées de leurs éléments valorisables. Là, machines, équipements, mobiliers ou matériaux sont retirés, recyclés ou revendus légalement. L'ambiguïté du statut de propriété des lieux, ainsi que l'ab-

5. Rose Macaulay emploie le terme « antiquarian » pour désigner une vocation ou une pratique intellectuelle consistant à inventorier, restituer et interpréter les traces matérielles de l'histoire ancienne. En français courant, le mot "antiquaire" renvoie toutefois davantage à un métier de commerce et de collection d'objets anciens. Les termes "archiviste" et "archéologue" paraissent ainsi plus appropriés pour restituer le sens que lui attribue Rose Macaulay.

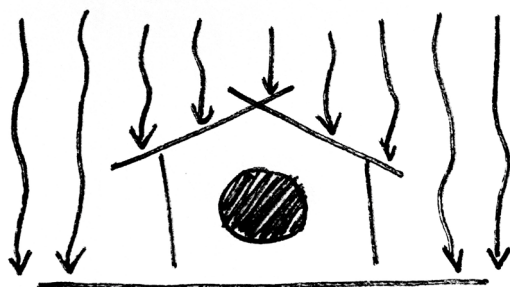
6. Le terme utilisé par Tim Edensor est "Plundering". Ce terme, à la différence de "pillage", n'est pas nécessairement connoté comme acte illégal. Il peut en effet désigner un acte de vol, comme un acte autorisé de récupération.

sence de surveillance, favorisent ensuite l'intervention d'acteurs issus de ce que Tim Edensor qualifie d'"économie informelle". Métaux, vitres, éléments de bois, portes ou objets divers sont alors extraits des recoins du site et réinjectés dans d'autres circuits d'usage ou de revente⁷. Par la dilapidation intéressée des lieux, les pratiques de démantèlement et de pillage accélèrent finalement la dégradation des sites industriels.

Ainsi, la friche peut être moteur d'attraction pour des pratiques de prélèvement, qu'elles soient individuelles ou inscrites dans des logiques plus larges de démantèlement. Elle apparaît comme un espace où les vestiges sont saisis pour leur valeur d'usage ou de souvenir.

7. « Typically, shortly after they have been closed down and condemned as useless. Derelict factories are asset-stripped so that most of the machines, furnishings and other surplus material identified as valuable are recycled through other industrial plants or are sold. [...] At this point, the denizens of the informal economy circle the building, checking out times when it is un surveilled so they can engage in the silent work of plucking the tasty bits p.[...] that can be recycled and sold on to junkyards, second-hand furniture stores and scrap metal yards. »

(Edensor) Op. Cit. p.23-24



LE REFUGE

2. *Le refuge pragmatique*

Si la matière qui compose les friches industrielles est mise à profit par les pilleurs qui l'emportent, sa composition en tant qu'objet situé peut par ailleurs faire l'objet d'un réemploi. Dans l'énumération des "plaisirs mineurs", Rose Macaulay fait mention du plaisir de prendre refuge dans la ruine.

L'auteure désigne ici une pratique qui met à profit les ruines pour leurs qualités spatiales. Le plaisir engendré par cette pratique est un plaisir "mineur" dans la mesure où il sert l'individu, et non les ruines : Il ne s'agit pas de les contempler, mais de les habiter. En affirmant qu'"il y a un plaisir à construire, parmi les ruines, une demeure ou un ermitage"⁸, l'auteure différencie deux pratiques. D'une part la "demeure"⁹, qui met en avant la qualité protectrice de la ruine; et d'autre part l'ermitage, qui valorise l'isolement de celle-ci.

2.a La demeure :

L'auteure emploie le terme "dwelling", auquel est associé le verbe "to dwell" : demeurer, s'attarder, habiter¹⁰. La traduction "demeure" désigne ainsi un endroit où l'on habite. Il y a une nuance avec la demeure, au sens de "maison", qui désigne l'édifice même. Dans le cas de la ruine, il ne s'agit pas de construire une maison, mais d'habiter le lieu : d'y trouver refuge.

8. "There is the pleasure of constructing among the ruins a dwelling or a hermitage" Macaulay. Op. cit., p.17

9. "Dwelling"

10. dictionnaire Angalis-Français en ligne, Larousse



... pour asile

L'emploi de ruines comme refuge peut être, dans un registre contemporain, illustré par des usages recensés dans les friches minières.

En décembre 2023, lors d'une visite dans les bâtiments désaffectés des Puits Arthur-de-Buyer à Magny-Danigon, j'ai observé dans la salle des pendus¹¹ les restes d'un feu sur le sol. Des pierres, pneus, des cadavres de bière Heineken et des cartouches de protoxyde d'azote agencés autour du foyer témoignent d'une occupation informelle du lieu : cette salle, seul espace encore couvert du carreau, avait servi d'abri à un groupe de visiteurs.

Dans un article intitulé "Ronchamp - Le Puits Arthur en hiver", posté le 9 février 2013, Alain Jacquot-Boileau poste sur son blog une photo présentant une scène similaire à celle observée lors de ma visite. Dans la salle des pendus aux fenêtres murées, on voit, au sol, un tas de bois suggérant la préparation d'un feu. L'auteur du tas n'est pas présent. Il est impossible de savoir si l'appropriation du lieu par ce dernier a été interrompue, où s'il s'agit là de préparatifs en vue d'un feu à venir

Une photographie datant du 28 décembre 2011, postée sur Wikimedia Commons par Thomas Bresson, montre, du même point de vue, d'autres marques d'appropriation informelle de la salle. Là, un rond de combustion et des restes calcinés laissent deviner un feu. Les pierres blanches agencées autour ont vraisemblablement servi à soutenir des éléments au-dessus des braises. Une épave de voiture, visible sur le côté droit de l'image, laisse supposer que le lieu a pu servir d'abri pour le démantèlement du véhicule. Dans cette logique, on peut penser que le recours au feu est en lien avec la refonte de certains composants.

fig.25: salle des pendus du Puits Arthur-de-Buyer, photographiée par Alain Jacquot-Boileau en Décembre 2023

fig.26: salle des pendus du Puits Arthur-de-Buyer, photographiée par Thomas Bresson le 28 Décembre 2011

11. Dans les sites miniers, le terme "salle des pendus" désigne le vestiaire des mineurs. Il est appelé ainsi en raison des vêtements suspendus au plafond par le biais de chaînes à poulies, qui donnaient l'impression de corps pendus.



Les bergers, les voleurs et les indigents

Le cas du puits Arthur-de-Buyer peut être mis en regard d'un exemple employé par Rose Macaulay dans *Pleasure of Ruins*. L'auteure, pour illustrer le phénomène de ruines habitées par les hommes en quête de refuge, cite l'œuvre intitulée *Travels in Asia Minor* de Richard Chandler (1737-1810). Dans cet ouvrage, l'helléniste anglais décrit la ruine de la cité d'Éphèse, dans laquelle un berger protège son troupeau de chèvres du soleil de midi.

"[the city] Since then it has been almost quite exhausted. Its streets are obscured and overgrown. A herd of goats was driven to it for shelter from the sun at noon; and a moist flight of crows from the quarries seemed to insult its silence."¹²

Plus loin dans *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay mentionne à nouveau la figure du berger. Paraphrasant l'antiquaire John Leland¹³, elle décrit les cours d'anciennes cités romano-britanniques. Dans ces cours effondrées, elle indique que les mosaïques noircies portent la trace des feux allumés par les bergers :

"Après la destruction de la ville, ses ruines ont dû disparaître progressivement. Des traces de feu sur les sols en mosaïque des demeures peuvent indiquer que des bergers s'y abritaient, y allumant leurs feux parmi les cours effondrées."¹⁴

fig.27: Paysage italien avec bergers sous une arche en ruine, Jan Asselijn, 1647

12. Cité par Rose Macaulay p.236, je n'ai cependant pas trouvé la citation dans l'œuvre de Richard Chandler. Je n'ai pas trouvé cette citation dans le livre de Richard Chandler. Ce dernier fait cependant mention d'un berger près d'Ephèse : "At this time, a shepherd happened to be feeding his flock on mount Prion, and two rams fighting, one of them misled his antagonist, and, striking the rock with his horn, broke off a crust of very white marble." Chandler, Richard. *Travels in Asia Minor; or, an Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*. London : R. Marchbank, 1775. p.126

13. John Leland (1503-1552) est le premier antiquaire royal anglais. Mandaté par Henri VIII, il parcourt l'Angleterre dans les années 1530-1540 pour inventorier les vestiges antiques et médiévaux

14. "After the city's destruction, its ruins must have gradually perished. Marks of fire on the mosaic mansion floors may show where herdsmen shelter there, lighting their fires among the broken courts" Macaulay. Op. cit., p.309

Dans ce second extrait, l'emploi de verbes conditionnels laisse savoir que l'auteure émet ici une hypothèse. Il ne s'agit pas d'un exemple concret, mais d'une conjecture faisant référence à une scène typique. La pratique décrite par l'auteure est, en effet, couramment représentée dans la peinture romantique ruiniste¹⁵ : un berger et ses bêtes trouvent refuge dans des ruines¹⁶.

Inconfort matériel et confort perçu :

Les trois scènes relevées dans la salle des pendus du puits Arthur-de-Buyer se déroulent en hiver. Les températures moyennes hivernales de Magny-Danigon laissent penser que l'appropriation du lieu et le recours au feu témoignent d'un besoin de confort thermique. La notion de confort, ici, s'oppose à l'inconfort décrit précédemment¹⁷ : l'inconfort lié à l'ambiance et l'esthétique du carreau est concurrencé par le confort de ses murs. Si le carreau de mine désaffecté apparaît comme un espace hostile et inconfortable, il semble néanmoins offrir certaines qualités protectrices absentes de l'extérieur. En effet, dans le choix d'un lieu d'implantation, l'homme tend à privilégier instinctivement les espaces clos ou délimités, même lorsque cette clôture est partielle et n'assure pas une véritable protection contre les intempéries. Ce

15. Le ruinisme est une appellation couramment employée pour désigner le courant artistique, principalement pictural (XVIIIe-XIXe siècles), qui se spécialise dans la représentation romantique de ruines.

16. Comme le souligne le titre par la mention "paysage", cette œuvre ne constitue pas un témoignage de la vie pastorale. Les figures humaines et animales n'y occupent pas le centre de l'attention, mais remplissent avant tout une fonction d'échelle. Leur présence introduit une tension dans la composition, en soulignant la monumentalité des arches en ruine. L'inscription de ces figures modestes dans les vestiges d'une architecture autrefois grandiose accentue à la fois l'ironie et la dimension tragique de la ruine.

17. Voir partie I, relative à l'inconfort du parcours du carreau indéterminé

phénomène peut être expliqué, dans la psychologie environnementale, par la théorie du prospect-refuge. Cette théorie développée par Jay Appleton, décrite dans un ouvrage publié 1975, intitulé *The Experience of Landscape*, indique :

“L’homme, comme les autres animaux, préfère les environnements qui lui permettent de voir sans être vu et de se cacher sans être exposé¹⁸.”

La théorie du prospect refuge s’appuie sur une distinction entre confort réel et confort perçu. Selon Jay Appleton, l’impression de sécurité ne repose pas sur une protection totale : une enceinte, même partielle, peut suffire à produire un sentiment d’abri. Au-delà de la fonction défensive réelle de l’abri, la visibilité de sa limite spatiale est prévalente : elle structure la perception de refuge et permet au regard de s’ouvrir sans exposer le corps. Le confort ressenti ne dépend donc pas uniquement de la capacité objective de l’espace à protéger le corps, mais de la manière dont l’individu interprète visuellement et symboliquement les conditions de sécurité.

En suivant cette logique, les bâtiments effondrés du carreau de la mine, comme les arches romaines brisées qui entourent le berger, offrent aux sujets un confort perçu allant au-delà de leur protection objective.

18. “Man, like other animals, prefers environments that allow him to see without being seen and to hide without being exposed.” Jay Appleton, 1975, *The Experience of Landscape*, Wiley, p.66

La ruine refuge ... Par attachement à un lieu familial : le cas de Mycènes et Auchel

Évoqué précédemment, l'usage de la ruine comme refuge engendre un plaisir que Rose Macaulay qualifie de "mineur". Pour cause, la ruine fait l'objet d'un refuge pragmatique, sans charge symbolique : elle est occupée pour ses qualités matérielles, non pour son histoire. Une pratique évoquée par l'auteure nuance cependant la qualité mineure de ce plaisir. En décrivant les ruines de la ville de Mycènes, l'auteure évoque une appropriation des ruines ancrée dans un attachement à l'histoire du lieu¹⁹.

Dans la ville en ruine de Mycènes, quelques habitants s'attachent à trouver refuge après une destruction violente²⁰ (-468). Les habitants de la ruine sont liés au lieu, pour l'avoir habité avant sa mise en ruine, et pour en avoir vu le déclin. S'ils n'en ont pas été témoins, ils sont toutefois les descendants de ceux qui ont habité la ville avant sa chute. A la différence de la figure du berger, les habitants de Mycènes sont liés aux ruines par la mémoire. Dans ce cas, la présence d'un intérêt pour l'histoire du lieu nuance la minorité du plaisir produit par son habitation : traduisant un intérêt mémorial, le plaisir du refuge tend vers un plaisir noble. La noblesse du plaisir décrit ici est cependant limitée par l'aspect subjectif et personnel de la pratique qui l'engendre. Les réfugiés sont attachés au lieu par une histoire qui les concerne directement. De fait, la réflexion historique n'est pas désintéressée : elle sert les habitants²¹. Le plaisir, bien que centré sur l'histoire du lieu, n'est pas légitimé par l'auteure.

19. "Lorsque Pausanias le vit, le lieu était probablement encore habité par ces humbles habitants tenaces, dont les fragiles demeures s'accrochent, telles des nids d'hirondelles, aux colonnes brisées des temples"

"When Pausanias saw it, it was probably still lived in, by those tenacious humble locals whose insubstantial dwellings cling like swallows' nests to the broken columns of temples." Macaulay. Op. cit., p.109

20. La ville de Mycènes mise à sac et détruite par les Argiens en l'an -468.

21. Dans une note sur les "nouvelles ruines", Rose Macaulay insiste sur le caractère trop proche, trop chargé émotionnellement des ruines récentes pour permettre un plaisir légitime.

Dans le contexte des mines, l'idée d'un refuge familial chéri parmi les ruines fait raisonner le cas des corons d'Auchel. Il n'est pas ici question d'habiter le carreau de la mine, évoqué jusqu'ici, mais les maisons ouvrières qui en sont dépendantes. Là, des habitants opposés à la destruction des corons demeurent parmi les débris de leur ville. À la différence des habitants de Mycènes, les derniers habitants d'Auchel ne reconstruisent pas d'abris. Ils n'établissent pas de demeure, mais préservent plutôt l'abri d'origine, en s'efforçant d'en ralentir la ruine. Un court reportage, publié en ligne le 15 février 2016 par la chaîne dailymotion BFMTV, décrit :

"La démolition de la cité minière d'Auchel, dans le Pas-de-Calais, a démarré. Contrairement à d'autres cités, celle d'Auchel, construite en 1887, n'est pas classée. Mais l'attachement des habitants à leur quartier n'en est pas moins fort. Et malgré les gravats, des gens y vivent encore. Accrochés à leurs souvenirs, ils refusent les solutions de relogement²²."

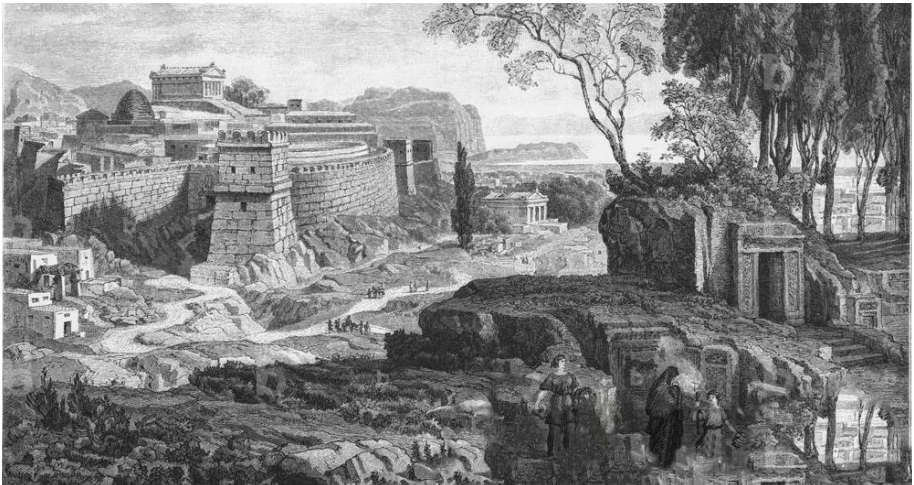
Le cas des corons d'Auchel n'est pas isolé. En effet, les maisons de mineurs, construites de pair avec le développement des industries, appartiennent quasi systématiquement aux compagnies minières ou à l'Etat : les mineurs y vivent par logement de fonction. La fermeture des mines rend incertain le droit de logement des habitants des corons, dont beaucoup sont pourtant attachés à ce mode et lieu de vie. La démolition des corons, par mesure d'économie et/ou de modernisation urbaine, génère souvent des conflits entre les pouvoirs publics et les habitants, qui tiennent à préserver leur patrimoine²³.

Elle explique la nécessité, pour un plaisir noble de la ruine, d'établir le recul nécessaire à l'objectivité de son appréciation : "la ruine doit être à un degré d'écart"

"Ruin pleasure must be at one remove" Macaulay. Op. cit., p.454

22. BFM TV. La démolition de la cité minière d'Auchel, dans le Pas-de-Calais, a démarré. Reportage vidéo, Dailymotion, 15 février 2016.

23. Si ces habitants n'ont pas construit les murs, ils ont construit la communauté et l'histoire des corons. La disparition des corons traduit ainsi la disparition de leur patrimoine personnel.



Dans le cas de Mycènes et Auchel, le fait de demeurer parmi la ruine témoigne d'un enracinement territorial profond, dépassant la nostalgie, où les habitants ne connaissent que ce lieu comme espace de vie. Le départ implique une rupture avec un monde familier, d'autant plus que les contraintes économiques peuvent limiter la mobilité résidentielle. On peut alors parler d'un ancrage socio-spatial contraint, qui peut être lié à l'absence réelle d'alternatives. Le plaisir de la ruine, dans cette situation, est partiellement lié à la recherche de confort personnel²⁴. En cela, le plaisir s'approche du plaisir mineur d'un abri pragmatique et fonctionnel dans les ruines²⁵.

Cependant, à la différence de l'abri du berger, l'appropriation des ruines ne relève pas d'une démarche exclusivement fonctionnaliste. Les ruines font ici l'objet d'une réflexion historique, qui contribue à anoblir le plaisir qui leur est associé. L'intérêt historique du lieu est cependant empreint d'un sentiment d'injustice vif. Pour cause, les événements tragiques concernent directement les réfugiés. Là, l'histoire a une dimension vécue plutôt qu'objectivée. Ce rapport subjectif à l'histoire fédère des sentiments vifs (colère, nostalgie, tristesse...), qui structurent la relation au lieu. Ces sentiments ne sont pas nobles selon Macaulay²⁶. Ici, la réflexion historique de la ruine est combinée à une réflexion personnelle : l'implication affective du sujet limite la pleine noblesse du plaisir de la ruine.

fig.28: Un habitant d'Auchel marche sur les décombres de la maison voisine à la sienne. (Programme extrait du reportage BFM TV "La démolition de la cité minière d'Auchel, dans le Pas-de-Calais, a démarré".

fig.29: Ancienne ville de Mycènes, Grèce. Illustration de *Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des Classischen Alterthums*, de Falke (Jacob), Stuttgart, c1878.

24. Il s'agit là d'un confort perçu plutôt qu'un confort matériel : lié à la familiarité et à la maîtrise de l'environnement.

25. Semblable à l'abri du berger, qui met à profit les caractéristiques pratiques des ruines, sans intérêt historique.

26. Dans l'introduction du livre *Pleasure of Ruins*, l'auteure met en opposition les réactions affectives, comme la mélancolie; et d'autres sentiments "plus nobles". "What part of pleasure is played [...] by a dozen other entwined threads of pleasurable and melancholy emotion." s'oppose à "More intellectual than any of these emotions are those two learned, noble and inquisitive pleasures..." Macaulay. Op. cit., introduction p.XVI-XVII

A l'abri de la pluie et de l'autorité

Rose Macaulay décrit, à travers la figure du berger, la ruine comme un abri contre le soleil et les intempéries. Toutefois, si la salle des pendus du puis Arthur-de-Buyer laisse percevoir un confort symbolique, le confort objectif apporté aux individus qui s'y installent demeure sommaire. De plus, la position excentrée du lieu²⁷, et le peu de passage laissent penser que son utilisation comme refuge ne relève pas uniquement d'une recherche de confort thermique, ou de la crainte des intempéries. D'autres éléments observés dans ce lieu, comme l'épave de voiture, les bouteilles de bière, ou les cartouches de gaz hilarant, témoignent d'activités potentiellement illicites, ou tout du moins socialement désapprouvées. Ces traces semblent indiquer une utilisation du site comme un support de transgression : un refuge face aux règles et aux normes²⁸²⁹.

Pratique dérochée

Dans la salle des pendus, comme dans les cours romano-britanniques de Leland, l'étude des appropriations se fait par le relevé de traces : traces de feu, objets résiduels, inscriptions... Les usagers des lieux sont absents des scènes observées. Ce phénomène révèle la qualité insaisissable des pratiques d'appropriation de la ruine comme refuge. D'une part, cette insaisissabilité renvoie à la dimension temporaire et instable de ces usages : la ruine est investie comme un abri provisoire plutôt que comme un lieu d'habitation durable. D'autre part, elle en souligne, pour la salle des pendus, le caractère désapprouvé, tant socialement que légalement.

27. Le puits Arthur est situé au cœur d'une forêt. Le sentier qui y mène est peu balisé, non carrossable, et voit peu de passage. Le village le plus proche (Magny Danigon) est situé à 20min de marche (1.5km); et la ville de Ronchamp à 50min (3.6km).

28. Ici, il apparaît que l'appropriation est motivée par la qualité déserte du lieu. S'il s'agit en effet d'un effet de la ruine, la désertion du lieu n'est pas nécessairement déterminée par le degré de décomposition du bâtiment. Ainsi, un lieu fraîchement désaffecté peut faire l'objet d'une telle appropriation, dans la mesure où il voit peu de passage.

29. L'emploi du lieu pour des activités transgressives constitue une prise de risque choisie, face à un danger matériel, pénal et social. Voir partie II sur les usages transgressifs de la friche.

2.b L'ermitage : le repli choisi dans les ruines

Par son caractère volontaire, l'appropriation des ruines de la mine comme refuge face aux règles fait écho à l'appropriation de la ruine comme ermitage, mentionnée par Rose Macaulay. La figure de l'ermitage, employée plusieurs fois dans *Pleasure of Ruins*, est effectivement caractérisée par une retraite choisie de la société. Elle cite, entre autres, l'exemple des stylites³⁰.

Parlant des ermites comme habitants des ruines, Rose Macaulay ne fait pas allusion au caractère religieux qui est souvent associé à leur mode de vie. L'auteure ne développe pas les motifs ni les pratiques des dits ermites. Largement désacralisée, la figure de l'ermitage apparaît, ici, moins comme un sujet que comme une présence paysagère intégrée à l'écosystème de la ruine : au même titre que les chauves-souris ou les renards^{31,32}.

30. "One might enjoy the establishment of an Hermitage. For the enterprising and eccentric company of the Stylites, this is apt to be on top of pillars". (Macaulay) Op. cit., introduction p.XVII

Ici, "Stylites" faisant référence à des individus vivant selon les préceptes de Syméon le Vieux (392-459) : un moine de Syrie surnommé "le Stylite" pour avoir choisi de vivre sa vie d'ermitage en haut d'une colonne (*stylos*, en grec), où il passa le reste de ses jours. Sa vie est raconté par l'évêque Théodoret de Cyr (393 - 457), dans une œuvre intitulée *Histoire ecclésiastique* (444)

31. "Surgissent les chouettes effraies, les dragons, les satyres, les butors, les serpents, les chacals, les chauves-souris, voire les taupes, toutes ces créatures familières des ruines qui hantent les villes détruites et les imaginations assombries." "Out come the screech-owls, the dragons, the satyrs, the bitterns, the serpents, the jackals, the bats, even the moles, all the familiar creatures of ruin that haunt demolished cities and glooming fancy" (Macaulay) Op. Cit., p.1

32. Cette représentation s'inscrit dans une tradition anglaise où la figure de l'ermitage se détache de sa dimension religieuse pour devenir un élément du paysage. L'emploi des "ornamental hermits", ou "garden hermits" dans les jardins à l'anglaise du XVIIIe siècle en témoigne : l'ermitage y est mobilisé comme figure esthétique.



Ainsi, des trois définitions données par le dictionnaire en ligne Larousse, la définition littéraire (n°3) du mot "ermite", semble pertinente pour expliquer le propos de l'auteure :

1. Solitaire se livrant, dans un lieu désert, à la prière et à la mortification.
2. Nom donné à des religieux qui vivent en communauté, mais isolés dans des cellules.

3. Littéraire. Personne qui vit seule à l'écart du monde.

En ce sens, la figure de l'ermite employée par Macaulay partage finalement la poursuite de l'isolement avec celle du squatteur des mines désaffectées mentionnée plus tôt. Si les motifs du retrait diffèrent entre l'élévation spirituelle pour l'ermite, et l'esquive des normes pour le squatteur, la qualité du lieu qui le permet reste identique. L'un comme l'autre cherchent un espace marginal, isolé, délaissé par les hommes et ainsi soustrait aux cadres ordinaires de la ville. Ermitage et squat de la mine relèvent ainsi d'un même attrait pour le lieu marginal. Cet attrait, selon les individus et les circonstances, peut être aussi bien choisi que contraint.

fig.30: Ermite priant dans les ruines d'un temple romain, Hubert Robert, huile sur toile c.1760

Refuge en marge : le repli contraint dans les ruines

L'aspect de la ruine comme abri des normes sociales est mentionné par Rose Macaulay. Dans une description des ruines de la Rome justinienne pendant la période médiévale, déplorant le peu de considération montré à l'égard des vestiges, l'auteure décrit :

"La ruine prit toute sa mesure, abritant dans ses recoins moisissés des mendiants, des voleurs et des indigents, lesquels nichaient dans ses retraites croulantes la vie domestique qui leur plaisait, rôdant à l'ombre de palais qui s'effondraient et de murs délabrés, jusqu'à ce que les pierres qui les abritaient fussent peu à peu extraites par des bâtisseurs entreprenants³³."

Là, les ruines apparaissent, au-delà du refuge contre les intempéries, comme un refuge face aux normes et aux règles. Par la mention du mode de vie affranchi des individus marginaux dans les ruines, Rose Macaulay dépeint ces dernières comme des espaces de transgression. Cette description rejoint celle établie précédemment pour les mines désaffectées. A la différence des exemples cités dans le carreau de la mine, cependant, l'exclusion dans les ruines évoquée ici n'est vraisemblablement pas un acte choisi. En effet, outre les "voleurs" retirés dans les ruines³⁴, Rose Macaulay fait mention de mendiants et de indigents. Dans le contexte médiéval de cette description, il faut voir une référence à l'exclusion hors des villes systématisée et territorialisée des individus marginaux aux Moyen-Âge³⁵. Dans ce contexte, la mise

33. "Ruin came into its own, harbouring in its mouldering corners beggars, robbers and the destitute, who led in its crumbling recesses such domestic life as they enjoyed, lurking in the shadows of falling palaces and dilapidated walls, till the stones that sheltered them were little by little quarried away by enterprising builders" Macaulay. Op. cit., p.169

34. La retraite des voleurs dans les ruines est vraisemblablement volontaire : on peut imaginer une cavale, une fuite des autorités.

35. Historiquement, les villes médiévales occidentales étaient closes et normées. L'entrée dans la ville était contrôlée par des barrières spatiales, des horaires d'ouverture et un statut juridique particulier. Le fait d'habiter en ville traduisant une

à l'écart des villes n'est vraisemblablement pas choisie. Les mendiants et indigents décrits par l'auteure son mis au ban pour avoir dérogé aux normes. L'appropriation des ruines constitue alors une solution de repli contraint et de mise à l'abri, dictée par l'absence d'alternatives et la nécessité de trouver un refuge.

Si les normes urbaines se sont assouplies depuis l'époque médiévale, la prise de refuge de populations marginalisées hors des villes peut cependant être mise en regard de notions théorisées par Henri Lefebvre dans *Le Droit à la Ville* (1967). En effet, si la ville médiévale opère une relégation explicite par le bannissement ou la mise à l'écart spatiale, la ville moderne décrite par Lefebvre produit des formes d'exclusion plus diffuses, intégrées au fonctionnement même de l'espace urbain. La marginalité contemporaine n'est plus nécessairement hors des murs, mais dans des espaces privés d'accès à la centralité, aux usages de la ville et à la reconnaissance sociale.

« L'urbanisme fonctionnel tend à dissoudre la ville au profit d'une organisation spatiale qui expulse les classes populaires hors des centres et détruit la vie urbaine.³⁶ »

Les ruines, en qualité de zones délaissées et/ou excentrées, peuvent matérialiser des lieux où se maintiennent des pratiques et des présences informelles. Sans être légalement en dehors des villes, elles fonctionnent comme des lieux extérieurs. De ce fait, leur appropriation en tant que refuge hors-norme les inscrit dans la logique de ségrégation spatiale et sociale expliquée par Lefebvre; et prolonge, sous une autre forme, les logiques médiévales de relégation spatiale des individus marginaux.

appartenance à une ordre social, moral et religieux; tout individu menaçant cet ordre était placé hors de l'espace urbain légitime. Les pauvres, les lépreux et les bannis sont notamment des classes d'individus couramment exclues des villes au Moyen Age. (source : Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1964.)

36. Lefebvre (Henri), *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968. p.64

Friche refuge : un usage informel

L'installation informelle constitue la forme d'occupation la plus courante des friches minières désaffectées. Elle s'explique en grande partie par les contraintes environnementales et techniques propres à ces sites, qui tendent à décourager l'installation d'un habitat formel. La pollution des sols, la présence de résidus industriels et le coût élevé des opérations de sécurisation et de mise aux normes sont souvent mis en cause, dans la mesure où ils rendent le maintien et l'adaptation du bâti existant particulièrement complexes et onéreux.

Dans l'ouvrage *1492. The Story of Dolní Vítkovice*, le théoricien de l'architecture Petr Volf décrit la complexité de réemploi des sites industriels désaffectés, et la nécessité d'y insuffler une "nouvelle énergie"³⁷ pour en permettre la reconversion. Dans de nombreux cas, la démolition suivie d'une reconstruction est privilégiée, car offrant des conditions d'intervention plus maîtrisables que la reconversion du bâti pour un usage résidentiel. Les usages tactiques informels ou temporaires s'y maintiennent plus aisément, du fait de leur faible dépendance aux normes de sécurité, de confort et de dépollution³⁸³⁹.

37. Petr Volf désigne ici l'ajout de nouvelles activités, agissant comme support à l'intérêt porté sur le site : "Les brownfields (terme anglo-saxon de l'aménagement urbain dérivé de la couleur utilisée pour signaler les bâtiments abandonnés sur les images satellites) comptent parmi les sites les plus complexes à réutiliser ; toutefois, envisagés dans un cadre plus large, ils peuvent bénéficier d'une nouvelle énergie." - "Brownfields (an English urban planning term derived from the color used to mark abandoned buildings in satellite images) are most complicated as far as new utilization is concerned" (Petr) Op. Cit. p.67

38. Le professeur de géographie sociale et culturelle Tim Edensor affirme : " Sous-déterminés par des usages habituellement sur-prescrits comme "officiels" ou "appropriés", les espaces en ruine, par leur caractère lâche, autorisent une grande diversité de pratiques. " - "Under-determined by the usually over-prescribed 'official' or 'appropriate' uses, the looseness of ruined space permits a wide range of practices", (Edensor) Op. Cit. p. 64

39. De la même manière que le philosophe Henri Lefebvre se questionne sur "le droit à la ville", on peut ici se questionner sur "le droit à la mine". Ce questionne-

Le réemploi résidentiel institutionnel demeure ainsi rare : les projets formels privilégiant plus souvent des fonctions culturelles ou événementielles. Quelques exceptions existent toutefois : Petr Volf donne l'exemple de la reconversion des anciens sites industriels de *Britannia Mills* et *Chorlton New Mills* à Manchester, transformés en quartiers résidentiels et pôles d'activité⁴⁰.

ment fait l'objet d'une réflexion dans une partie ultérieure du développement consacrée à la formalisation des usages de la friche minière.

Le mur qui renvoie la voix des protagonistes est le seul vestige erect d'un cloître écroulé.

40. "Ils peuvent être investis d'une nouvelle énergie, comme en témoignent, par exemple, la reconversion réussie de *Britannia Mills*, à Manchester (Angleterre), en immeuble résidentiel, ainsi que celle de *Chorlton New Mills*, également à Manchester, transformé en un ensemble accueillant logements, bureaux et commerces."

"They may be infused with new energy, as shown for instance by the successful conversion of *Britannia Mills* in Manchester, England, into a residential property, and *Chorlton New Mills*, also in Manchester, into apartments, offices and shops." (Petr) Op. Cit. p.67

3. *Au-delà du refuge primaire : le lieu d'activités*

Par la mention des ruines comme abri de bergers, de mendiants et de voleurs, Rose Macaulay décrit une conception littérale du refuge, entendu comme un lieu de vie répondant aux besoins primaires de confort et de survie. Cependant, certains usages recensés dans les friches laissent penser que cette définition peut être élargie : la ruine peut aussi être envisagée comme un lieu de création et d'activités protégé. Dans le livre *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay évoque le plaisir de la ruine engendré par la composition, dans ses murs, de "poésie" et de "prose"⁴¹. Par cette désignation, qui figure dans l'introduction de l'ouvrage, l'auteure illustre l'emploi des ruines comme abri pour la création, et support d'expression personnelle. La ruine n'est alors plus seulement un lieu où l'on se réfugie, mais un lieu où l'on agit volontairement. Pour illustrer l'emploi technique des ruines au service de la création, elle cite celui des ruines de la ville de Séleucie :

« Elles ont servi de grottes aux ermites, et aujourd'hui, il est dit qu'elles servent aux artistes qui y vivent et peignent »⁴²

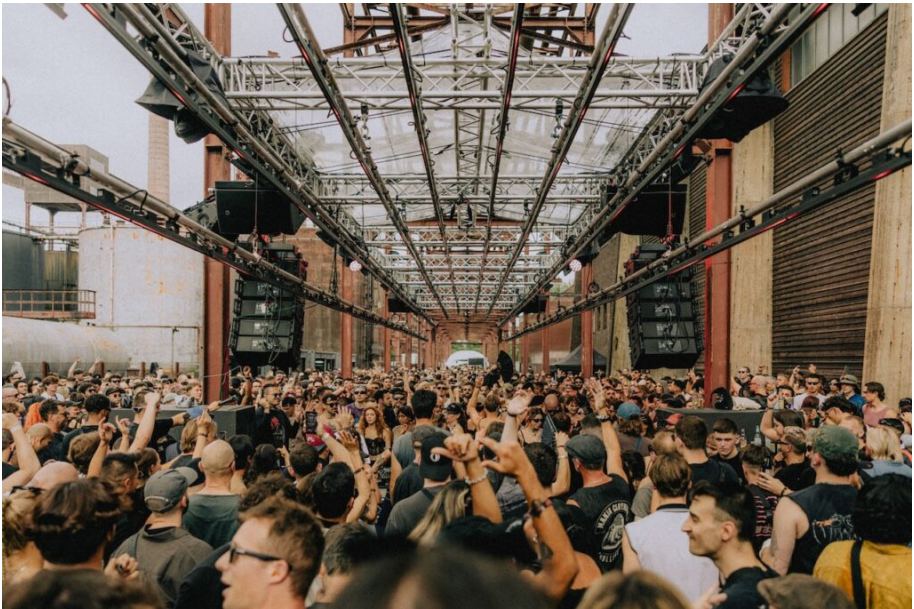
41. introduction, p.XVI : "The pleasure of composing poetry and prose"

42. « They have served as grottos for hermits and to-day, it is said, as homes for artists who live in them and paint », Macaulay. Op. cit., p.60

Ici, les ruines offrent un abri aux peintres. L'emploi du verbe « servir » par l'auteure souligne ainsi la dimension utilitaire et instrumentale de la ruine, envisagée moins comme objet de connaissance que comme espace mis au service de la pratique artistique. Les qualités spatiales et vacantes des ruines de Séleucie sont ici mises en jeu, indépendamment de leur contexte historique.

Plusieurs cas d'appropriation des friches minières peuvent être mis en lien avec le phénomène décrit par Rose Macaulay. Les différents emplois des friches minières comme abri pour des activités mettent à profit plusieurs qualités spatiales et matérielles ce celles-ci :

- dimension et étendue
- morphologie singulière
- matériel technique disponible
- distance vis-à-vis du milieu urbain



3.a : Par sa dimension étendue, le carreau comme abri spacieux :

Pour des rassemblements informels :

Par leur ancienne fonction industrielle, les infrastructures minières désaffectées offrent de vastes espaces couverts, ainsi que des terrains amples et plats. Ces espaces, rendus vacants par la désaffectation des mines, se prêtent à des activités qui dérogent à leur vocation originelle. Les vastes espaces sont couramment employés pour l'installation de regroupements illégaux et/ou informels⁴³. On peut notamment citer l'exemple de free parties organisées sur le site du puits Arthur-de-Buyer⁴⁴.

fig.31: Free party dans la salle des pendus du site minier du puits Arthur-de-Buyer à Magny-Danigon, le 2 Mars 2019.

fig.32: Scene de l'ancienne cokerie au Stone Techno Festival, Zollverein, 2025

43. La possibilité d'existence des regroupements informels dans les friches minières dépendent du niveau de contrôle institutionnel appliqué dans celles-ci. Ce phénomène fait l'objet d'un développement dans la dernière partie du mémoire de recherche.

44. Un article du journal l'Est Républicain relate l'événement illégal : "Entre 200 et 250 fêtards ont investi en toute illégalité cet ancien site minier du Puits Arthur-de-Buyer à Magny-Danigon. Un site appartenant à un privé originaire de Fougerolles."

(source : Lavoine (Chantal), Grosjean (Daniel), *Magny-Danigon : free-party au puits Arthur-de-Buyer, L'Est Républicain*, édition de Vesoul – Haute-Saône, 4 mars 2019 [en ligne].



Pour des rassemblements institutionnalisés :

La grande capacité d'accueil qu'offrent les carreaux de mines est régulièrement mise à profit dans leur réhabilitation. Dans une requalification institutionnalisée des lieux en friche, les vastes espaces des friches minières peuvent accueillir des événements culturels, comme des salons et des festivals de musique⁴⁵.

On peut notamment citer l'exemple de l'ancien site minier de Zollverein, à Essen, dont les larges places et allées accueillent régulièrement des foires et expositions temporaires.

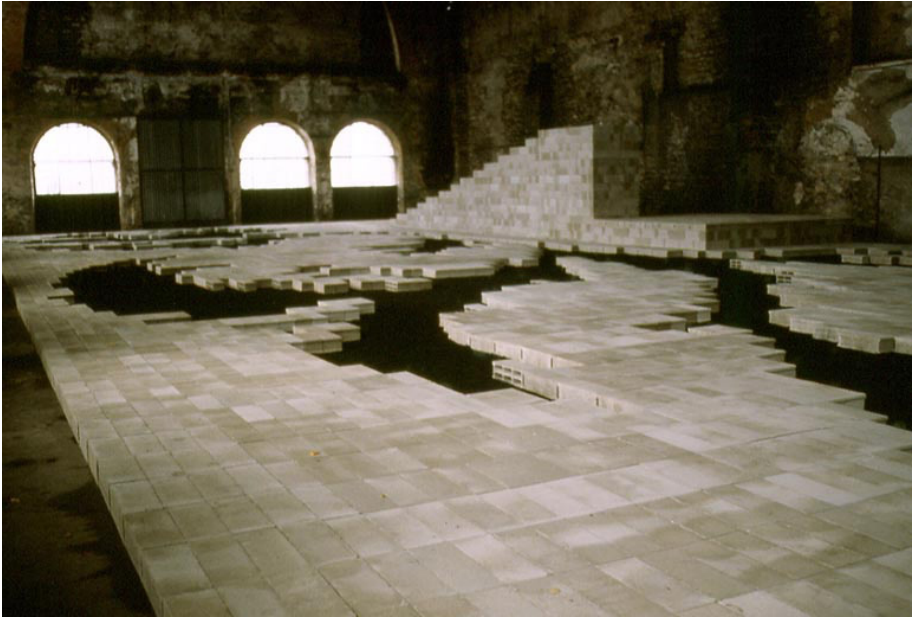
Au cours d'une visite du site minier d'Essen, en septembre 2025, j'ai pu assister à deux événements prenant place simultanément sur l'ancien site minier de Zollverein. Le premier était un salon d'art, organisé mensuellement, présentant le travail d'artistes locaux et résidents⁴⁶.

Le second événement était la 34^e édition du Zollverein Zechenfest : Une manifestation festive et culturelle, proposant : des scènes musicales, des stands associatifs, des animations et jeux familiaux, ainsi que des stands de restauration.

fig.33: Cour d'honneur du site de Zollverein, investi par l'événement Zollverein Zechenfest, 28 septembre 2025

45. L'exemple du festival de rock *Fest der Vielen* (Duisburg) est cité dans la suite du développement. On peut également citer des festivals de plus grande ampleur, comme le *Stone Techno festival* (Zollverein, Essen) et *Colours of Ostrava* (Dolní Vítkovice).

46. L'organisation de résidences et d'ateliers d'artistes au sein du carreau est un aspect important de la redynamisation institutionnalisée du site. Elle fera l'objet d'une étude plus détaillée dans la suite du développement.



Pour une pratique artistique de grande ampleur : de l'initiative ponctuelle aux activités institutionnalisées

La qualité spacieuse des infrastructures minière peut être employée au profit d'une pratique artistique de grande ampleur, autrement difficile à inscrire dans les contraintes spatiales de l'espace urbain. Ce réemploi de l'espace au service de l'art peut être ponctuel, et organisé à l'initiative de l'artiste : c'est le cas de la pratique de l'artiste Jacques Vieille, sur le site du puits Arthur-de-Buyer, près de Ronchamp. Le 17 novembre 1990, l'ancienne salle des machines du site accueille, une œuvre temporaire intitulée *Une feuille d'acanthé*⁴⁷.

Composée de 8000 parpaings posés sur 1000 m² de poussière de charbon, l'œuvre est monumentale. Entièrement réalisée sur place, elle fait de la salle des machines vacante un atelier, puis un lieu d'exposition. Ici, les infrastructures minières offrent un espace vaste et couvert propice à l'art. Si l'installation de Jacques Vieille met à profit les qualités spatiales et la vacance du lieu, sa mise en place ne relève pas pour autant d'un simple usage technique du site ni d'un geste décontextualisé. Les matériaux employés renvoient en effet directement au passé industriel du lieu, dont l'activité était centrée sur l'extraction et le traitement du charbon. Le contexte minier constitue ainsi une source d'inspiration pour l'artiste.

Si l'œuvre *Une feuille d'acanthé* de Jacques Vieille est réalisée à l'initiative de l'artiste, son élaboration ne constitue toutefois pas une démarche informelle. En effet, l'artiste a demandé l'accord préalable au responsable du site, M.Vialis, afin de d'inscrire sa pratique dans le cadre légal. Outre la mise à disposition du terrain, l'artiste a bénéficié, pour mener à terme sa démarche, d'un soutien financier et organisationnel : l'œuvre est réalisée en partenariat avec le bureau des directions régionales des affaires culturelles, et le Musée des techniques et cultures comtoises.

fig.34: Jacques Vieille, *Une feuille d'acanthé*, Magny Danigon, 1990

47. ABAMM, *Une feuille d'acanthé en mosaïque*. Page web, s.d.



Dépassant l'initiative individuelle, certaines friches minières faisant, ou ayant fait l'objet d'une réhabilitation institutionnalisée réinvestissent les larges espaces vacants au service d'une pratique artistique organisée. On peut notamment citer l'exemple du site de Zollverein, à Essen.

Sur le site des anciennes aciéries, les espaces ouverts du carreau minier sont régulièrement investis par des manifestations culturelles temporaires. Lors de l'événement ExtraSchicht⁴⁸, le site de Zollverein devient un lieu de représentation pour l'art sous différentes formes. Les vastes places sont utilisées pour des spectacles et des installations artistiques. Dans le cadre d'ExtraSchicht, la mine désaffectée est appréciée pour ses qualités spatiales, dans la mesure où elle permet la réception d'un large public, et l'installation d'œuvres de grande taille.

fig.35: Cour d'honneur du site de Zollverein, investi par l'événement ExtraSchicht 2023

48. Le festival culturel ExtraSchicht prend place annuellement depuis 2001 dans plus de 20 sites industriels de la Ruhr. Cet événement s'inscrit dans une volonté institutionnelle de redynamiser les anciennes industries à travers les pratiques culturelles.

Dans le livre *Zur Kunst auf Zollverein*, on peut lire : "ExtraSchicht met en lumière la région de la Ruhr : ce festival culturel est né de l'idée de valoriser le patrimoine industriel de la région et de le relier stratégiquement. La Nuit de la Culture Industrielle a été lancée il y a plus de 20 ans [...]. Aujourd'hui, près de 2 000 artistes se produisent chaque année dans 22 villes, sur d'anciens sites industriels, dans des musées et des monuments historiques, offrant [...] l'opportunité de découvrir l'art, la culture et le divertissement dans des lieux insolites."

"Bereits seit 2001 setzt die ExtraSchicht die Metropole Ruhr in Szene : Entstanden ist das Kulturfestival aus der Idee, das industriekulturelle Erbe der Region sichtbar zu machen und gezielt miteinander zu vernetzen. Gestartet ist die Nacht der Industriekultur vor über 20 Jahren mit 30.000 Gästen und rund 100 Programmpunkten. Heute bespielen jährlich rund 2.000 Künstler :innen in 22 Städten ehemalige Industrieanlagen, Museen und Landmarken und bieten so den rund 200.000 Besucher :innen die Möglichkeit, Kunst, Kultur und Unterhaltung in ungewöhnlicher Umgebung zu erleben."

Stiftung Zollverein, *Zur Kunst auf Zollverein. Art throughout Zollverein*, Essen, Klartext Verlag, 2025, p.54



Certains bâtiments du site de Zollverein ont, par ailleurs, été réhabilités pour accueillir une pratique artistique pérenne. Une portion des anciens hangars et salles des machines est désormais employée comme ateliers d'artiste. Ces ateliers, mis à disposition par la fondation Zollverein⁴⁹, accueillent notamment l'association d'artistes ARKA Kulturwerkstatt⁵⁰. Lors d'une visite du salon d'art tenu dans les anciennes cokeries de Zollverein, j'ai pu m'entretenir avec l'artiste Michael Siewert : président de l'association ARKA-Kulturwerkstatt. En me racontant les débuts de l'association et son emménagement dans les locaux de Zollverein. M. Siewert a évoqué l'un des premiers outils de travail acquis par son collectif d'artistes : une ancienne presse de lithographie en métal, mesurant 1.5 x 4 m :

"L'engin était encombrant et pesait bien deux tonnes. C'est le genre de machine que l'on ne peut pas mettre n'importe où, vous imaginez bien. Alors on s'est trouvé bien contents, quand on nous a proposé de venir à Zollverein, de pouvoir l'installer la grosse presse au rez-de-chaussée, dans un hangar immense, sur un sol solide⁵¹."

fig.36: L'un des ateliers de l'association ARKA-Kulturwerkstatt, à Zollverein

49. Stiftung Zollverein est l'organisme propriétaire et gestionnaire de l'ancien site minier. Créée en 1998 par la ville d'Essen et le Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie, elle a pour but d'assurer la gestion, la conservation et la valorisation de l'ancien site minier de Zollverein.

source : Stiftung Zollverein, *Stiftung Zollverein – Aufgaben & Organisation*. Page web, s.d

50. Fondée en 1971, ARKA Kulturwerkstatt est une association dédiée à la pratique et à la transmission des arts plastiques. Elle est implantée depuis 1994 dans la Halle 12 du site du Schacht XII de la Zeche Zollverein, à Essen. Elle met à la disposition des artistes bénévoles des ateliers de création. L'association dispense également des cours et des espaces de d'exposition.

ARKA Kulturwerkstatt e.V., *Geschichte der ARKA*, Page web, s.d.

51. Michael Siewert, dans son atelier à Zollverein : *"That thing was bulky, and must've weighed something like 2 tons. It's the kind of machine you can't just put anywhere, you can imagine. And so we found ourselves quite happy, when we were offered a place in Zollverein, to be able to put down the big press on the ground floor of some big warehouse, and on solid ground, too."*

Besucherinnen bei einer beim Besonderen Jahresrückblick mit Gesprächen und kleinen Lektüren hinter die Kulissen der ARKA schau.

Neben Rückblicken auf spannende Ausstellungen werden auch kreative „Kleinigkeiten“ präsentiert - vielleicht passende Weihnachtsgeschenke.

© WAZ Essen 2014 - Alle Rechte vorbehalten.

40 Jahre ARKA Kulturwerkstatt

1977-2017

ARKA 2015

Thesenausstellung

ESSENZ

Die ARKA Kulturwerkstatt feiert 25-jähriges Jubiläum. In der Thesenausstellung 'ESSENZ' wird die Geschichte der ARKA von 1977 bis heute beleuchtet. Die Ausstellung zeigt Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen, die die Entwicklung der ARKA von einer kleinen Werkstatt zu einem internationalen Kulturzentrum verdeutlichen.

Tanz

Experimentelle

Stille

alle

Freizeit

Die ARKA Kulturwerkstatt bietet eine Vielzahl von kulturellen und kreativen Aktivitäten. In der Ausstellung 'Tanz Experimentelle Stille alle Freizeit' werden verschiedene künstlerische Ansätze vorgestellt, die die Grenzen zwischen Tanz, Musik und bildender Kunst verwischen.

ARKA Kulturwerkstatt

AUF ZOLLEREIN

ARKA Kulturwerkstatt: ein kreativer Ort für alle Kunst entdecken, Kunst erschaffen

Die ARKA Kulturwerkstatt ist ein Ort, an dem Kunst nicht nur betrachtet, sondern auch gemacht werden kann. In der Ausstellung 'AUF ZOLLEREIN' wird die Vielfalt der künstlerischen Aktivitäten der ARKA präsentiert.

ARKA Kulturwerkstatt

AUS UNSEREM REVIER

Die ARKA Kulturwerkstatt ist stolz darauf, eine Vielzahl von Künstlern aus der Region zu unterstützen. In der Ausstellung 'AUS UNSEREM REVIER' werden Werke von regionalen Künstlern gezeigt, die die ARKA als Plattform für ihre Kunst nutzen.

ARKA Kulturwerkstatt feiert 25-jähriges Jubiläum

Die ARKA Kulturwerkstatt feiert ihr 25-jähriges Jubiläum. In der Ausstellung 'ESSENZ' wird die Geschichte der ARKA von 1977 bis heute beleuchtet. Die Ausstellung zeigt Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen, die die Entwicklung der ARKA von einer kleinen Werkstatt zu einem internationalen Kulturzentrum verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

AUS UNSEREM REVIER

Die ARKA Kulturwerkstatt ist stolz darauf, eine Vielzahl von Künstlern aus der Region zu unterstützen. In der Ausstellung 'AUS UNSEREM REVIER' werden Werke von regionalen Künstlern gezeigt, die die ARKA als Plattform für ihre Kunst nutzen.

ARKA Kulturwerkstatt

ARKA präsentiert die Vielfalt

Die ARKA Kulturwerkstatt präsentiert die Vielfalt der künstlerischen Aktivitäten der ARKA. In der Ausstellung 'ARKA präsentiert die Vielfalt' werden Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen gezeigt, die die Vielfalt der ARKA-Kunst verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

ESSENZ

Die ARKA Kulturwerkstatt feiert 40 Jahre. In der Ausstellung 'ESSENZ' wird die Geschichte der ARKA von 1977 bis heute beleuchtet. Die Ausstellung zeigt Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen, die die Entwicklung der ARKA von einer kleinen Werkstatt zu einem internationalen Kulturzentrum verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

Lebte ganz in Blau

Die ARKA Kulturwerkstatt präsentiert die Ausstellung 'Lebte ganz in Blau'. In der Ausstellung werden Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen gezeigt, die die Vielfalt der ARKA-Kunst verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

ARKA präsentiert die Vielfalt

Die ARKA Kulturwerkstatt präsentiert die Vielfalt der künstlerischen Aktivitäten der ARKA. In der Ausstellung 'ARKA präsentiert die Vielfalt' werden Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen gezeigt, die die Vielfalt der ARKA-Kunst verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

ARKA präsentiert die Vielfalt

Die ARKA Kulturwerkstatt präsentiert die Vielfalt der künstlerischen Aktivitäten der ARKA. In der Ausstellung 'ARKA präsentiert die Vielfalt' werden Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen gezeigt, die die Vielfalt der ARKA-Kunst verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

ESSENZ

Die ARKA Kulturwerkstatt feiert 40 Jahre. In der Ausstellung 'ESSENZ' wird die Geschichte der ARKA von 1977 bis heute beleuchtet. Die Ausstellung zeigt Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen, die die Entwicklung der ARKA von einer kleinen Werkstatt zu einem internationalen Kulturzentrum verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

Kunst mit Welterbes

Die ARKA Kulturwerkstatt präsentiert die Ausstellung 'Kunst mit Welterbes'. In der Ausstellung werden Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen gezeigt, die die Vielfalt der ARKA-Kunst verdeutlichen.

ARKA Kulturwerkstatt

AUS UNSEREM REVIER

Die ARKA Kulturwerkstatt ist stolz darauf, eine Vielzahl von Künstlern aus der Region zu unterstützen. In der Ausstellung 'AUS UNSEREM REVIER' werden Werke von regionalen Künstlern gezeigt, die die ARKA als Plattform für ihre Kunst nutzen.

ARKA Kulturwerkstatt

AUS UNSEREM REVIER

Die ARKA Kulturwerkstatt ist stolz darauf, eine Vielzahl von Künstlern aus der Region zu unterstützen. In der Ausstellung 'AUS UNSEREM REVIER' werden Werke von regionalen Künstlern gezeigt, die die ARKA als Plattform für ihre Kunst nutzen.

ARKA Kulturwerkstatt

ESSENZ

Die ARKA Kulturwerkstatt feiert 40 Jahre. In der Ausstellung 'ESSENZ' wird die Geschichte der ARKA von 1977 bis heute beleuchtet. Die Ausstellung zeigt Werke von ARKA-Mitgliedern und Gästen, die die Entwicklung der ARKA von einer kleinen Werkstatt zu einem internationalen Kulturzentrum verdeutlichen.

Dans les ateliers de Zollverein, l'espace mis à disposition permet ainsi une pratique artistique libérée des contraintes spatiales habituellement imposées par le contexte urbain. Toutefois, si la création est affranchie des limites spatiales, la pratique n'est pas ouverte à tous. En effet, l'organisme responsable de la gestion du site organise, outre la reconversion des espaces en atelier, le fonctionnement et l'emploi de ceux-ci. Par l'institutionnalisation de la pratique artistique, la Stiftung Zollverein est notamment amenée à valider ou invalider la présence des artistes. Lors de notre entrevue, M. Siewert raconte les modalités de la venue d'ARKA Kulturwerkstatt dans les locaux de Zollverein. Là, il raconte que l'association existait depuis 10 ans, dans un autre quartier de la ville, avant de s'installer à Zollverein. M. Siewert indique que, durant ces dix années, l'association avait organisé de nombreux festivals solidaires et bénévoles, à travers lesquels ils avaient acquis le soutien des citoyens locaux et de la ville. L'artiste indique :

"C'était très important d'avoir ce genre d'idées, cela nous a permis d'obtenir un prix de culture de la ville d'Essen."

Il mentionne ensuite l'intérêt de ces événements, dans l'obtention de nouveaux locaux à Zollverein :

"Après dix ans à Schönebeck, nous avons bougé. Nous avons été invités à déménager de notre atelier vers Zollverein. Parce que nous avons reçu un prix de la ville, ils ont dit qu'on avait passé le contrôle, et qu'on était aptes à passer à autre chose⁵²."

L'entrevue avec M. Siewert permet de mettre en lumière le fait que, à la différence du site du puits Arthur-de-Buyer, l'emploi du site de Zollverein pour une pratique artistique de grande ampleur n'est pas mis en place à l'initiative de l'artiste. L'institutionnalisation de la pratique donne finalement à l'organisme gestionnaire une autorité et un droit de veto sur cette dernière.

fig.37: A l'entrée des ateliers de l'ARKA-Kulturwerkstatt : articles de presse à propos de l'association

52. *"it was very important that we have such kind of ideas, and we got the cultural award of town Essen because we did that before the 10 years in Schönebeck. And after 10 years in Schönebeck, we changed. We got the invitation that we could change our place to Zollverein. They said, "hey, we control you and you are fit enough to do something else.""*



3.b Par sa morphologie singulière, le carreau au service du son

Lors d'une visite de l'ancien site minier de Duisburg le 27 septembre 2025, j'ai pu assister à deux événements se déroulant simultanément. Le premier, un événement intitulé *Blech meets Stahl* (« le cuivre rencontre l'acier »), présentait tour à tour des fanfares de Guggenmusik⁵³ de la Ruhr et des chorégraphies de Gardetanz⁵⁴. Le rassemblement, organisé à l'initiative des associations BLECH meets STAHL et Ruhrpott-Guggis Duisburg, était installé au pied du haut fourneau n°1.

Un second événement, intitulé *Fest der Vielen*, prenait la forme d'un festival de musique, et présentait dans la soirée six groupes de rock alternatif et de métal sur la Sinterplatz⁵⁵.

Sur la place gravillonnée attenante au haut fourneau, le son des cuivres était réverbéré sur les imposants volumes industriels. L'acoustique singulière du lieu dominé par des parois métalliques servait efficacement les représentations artistiques. Le son des cuivres semblait faire vibrer l'acier : « Blech meets stahl⁵⁶».

fig.38: Scène de Fest der Vielen sur la Sinterplatz, Septembre 2025.

53. « Guggenmusik » ou « Gugge » désigne un style de fanfares typique de la Suisse et de l'Allemagne . Elle se caractérise par l'usage d'instruments à vent puissant (cuivres), de percussions et des costumes.

54. Style de danse en groupe caractérisé par des chorégraphies synchronisées d'inspiration militaire. Associée à des rythmes de polka et aux parades, elle est un équivalent allemand des majorettes.

55. La Sinterplatz (« place de frittage » en français) est légèrement en retrait par rapport aux bâtiments hauts du carreau. Autrefois, on y effritait, chauffait et agglomérait le minerai de fer pour en faire des blocs utilisables.

56. "La tôle rencontre l'acier". Le festival de musique Gugge met en relation le cuivre des fanfares avec l'acier historiquement produit dans l'usine sidérurgique. Cette référence au contexte historique de la mine n'a pas une vocation analytique de celui-ci : le contexte est employé comme support d'une création plutôt qu'un support de recherche historique.

Par ailleurs, si les sons du festival de musique folklorique étaient puissants, ils n'entravaient pas les représentations de rock alternatif prenant place 350 mètres plus loin. Pour cause, les infrastructures lourdes à géométrie complexe forment une barrière efficace pour les sons.

De l'initiative ponctuelle, aux activités formalisées :

Les deux événements culturels sont installés sur le carreau de la mine de Duisburg à l'initiative d'associations locales, avec l'accord des autorités en charge du site. Ils s'inscrivent dans une démarche organisée de dynamisation de la région de la Ruhr, par le développement de manifestations culturelles⁵⁷.

Si les concerts présentés s'implantent de façon ponctuelle sur l'ancien site minier, sans modification de la structure du lieu, d'autres projets de réhabilitation de friches minières font le choix d'une reconversion durable, exploitant les qualités acoustiques des bâtiments pour des usages culturels permanents.

Si les concerts présentés restent ponctuels et n'impliquent aucune transformation du bâti du site de Duisburg, d'autres exemples d'emplois de la friche minière pour ses qualités acoustiques s'appuient sur la reconversion durable des bâtiments. Dans le cadre de réhabilitations, les qualités acoustiques des bâtiments désaffectés sont mises à profit de façon durable et institutionnalisée, par la création de salles de concert. On peut notamment citer l'exemple de l'ancien gazomètre du site minier d'Ostrava, réhabilité par l'architecte Josef Pleskot en salle de spectacle multifonctionnelle : la halle Gong⁵⁸.

57. Le prospectus de programmation distribué lors de l'événement *Fest der Vielen* indique :

"Fest der Vielen" est un projet de l'association SGD.V e.V., soutenu par le ministère de la Culture et de la Science du Land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie (NRW) ainsi que par le fonds de soutien Interkultur Ruhr 2025.

„Fest der Vielen“ ist ein Projekt des SGD.V e.V., gefördert vom Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW und vom Förderfonds Interkultur Ruhr 2025.“

58. Inaugurée en 2012, la halle multifonctionnelle Gong fait partie du premier

L'emploi sonore des ruines, dans l'œuvre de Rose Macaulay :

L'emploi de la friche minière pour ses qualités acoustiques singulières peut être mis en regard du texte de Rose Macaulay. Au-delà de leur qualité spacieuse, l'auteure Rose Macaulay décrit l'attrait de certaines ruines pour les phénomènes sonores qu'elles produisent. L'auteure illustre cet attrait en citant la pièce *La Duchesse d'Amalfi*⁵⁹ du dramaturge anglais John Webster :

« Cette fortification s'est élevée sur les ruines d'une ancienne abbaye : Et de l'autre côté de la rivière se trouve un mur (vestige d'un cloître) qui, à mon avis, offre le plus bel écho que vous ayez jamais entendu ; Si creux et si lugubre, et pourtant si net dans la distinction de nos paroles, que beaucoup ont supposé qu'il s'agissait d'un esprit qui répond. »⁶⁰

La pièce de théâtre du 17^e siècle met en scène deux protagonistes fascinés par l'écho produit par les ruines d'une abbaye. Cet écho est le produit de la géométrie particulière du lieu. L'intérêt porté sur la ruine est, ici, lié exclusivement à ses caractéristiques formelles : l'histoire du lieu est négligée.

stade de revitalisation du site Dolní Vítkovice à Ostrava. La halle, dont le nom fait référence à l'écho produit dans l'ancien gazomètre n°4, est l'élément central du pôle culturel, éducatif et touristique développé dans l'ancien site minier.
source : Volf (Petr), 1492. *The Story of Dolní Vítkovice*, Prague, Prostor, 2013., p.196-198.

59. *La Duchesse d'Amalfi*, est une pièce de théâtre du genre dramatique, écrite par John Webster en 1613 pour le Blackfriars Theater.

60. Le passage cité par Rose Macaulay met en scène les personnages de Délio et Antonio, qui arpentent les vestiges d'une abbaye : « This fortification. Grew from the ruins of an ancient Abbey : And to yond side o' the river lies a wall (Piece of a cloister) which in my opinion Gives the best écho that you ever heard; So hollow and so dismal, and withal So plain in the distinction of our words That many have supposed it is a spirit That answers. »

Dans *La duchesse d'Amalfi*, l'intérêt formel du bâtiment produisant l'écho est lié à son délabrement. L'abbaye, dont il ne reste qu'un mur debout, génère une acoustique particulière valorisée par les protagonistes.

Dans les ruines mises en scène dans *La Duchesse d' Amalfi*, comme dans les exemples contemporains évoqués plus tôt, les bâtiments confèrent une acoustique singulière au site, laquelle fait une partie, sinon tout son attrait. A la différence de l'écho expérimenté par les personnages de John Webster, les qualités acoustiques du site de Duisburg ne semblent cependant pas dépendantes du délabrement des bâtiments. En effet, ces dernières résultent de la singularité formelle et des matériaux de l'architecture alentour, lesquels ne sont pas inhérents à sa ruine. Sur le carreau des mines de Duisburg, la géométrie initiale de certaines infrastructures suffit à leur conférer une acoustique singulière. Ces deux expériences tendent à montrer que les formes et matières singulières du lieu, lui confèrent une acoustique particulière, et une isolation phonique efficace. Ces qualités peuvent servir une pratique artistique et accueillir la cohabitation expérimentale de différentes pratiques.

3.c Par sa morphologie singulière, le carreau comme lieu d'activités :

Outre une acoustique particulière, les volumes atypiques du carreau de la mine peuvent être mis à profit pour l'implantation d'activités sportives et de pratiques artistiques plastiques.

Pratiques informelles :

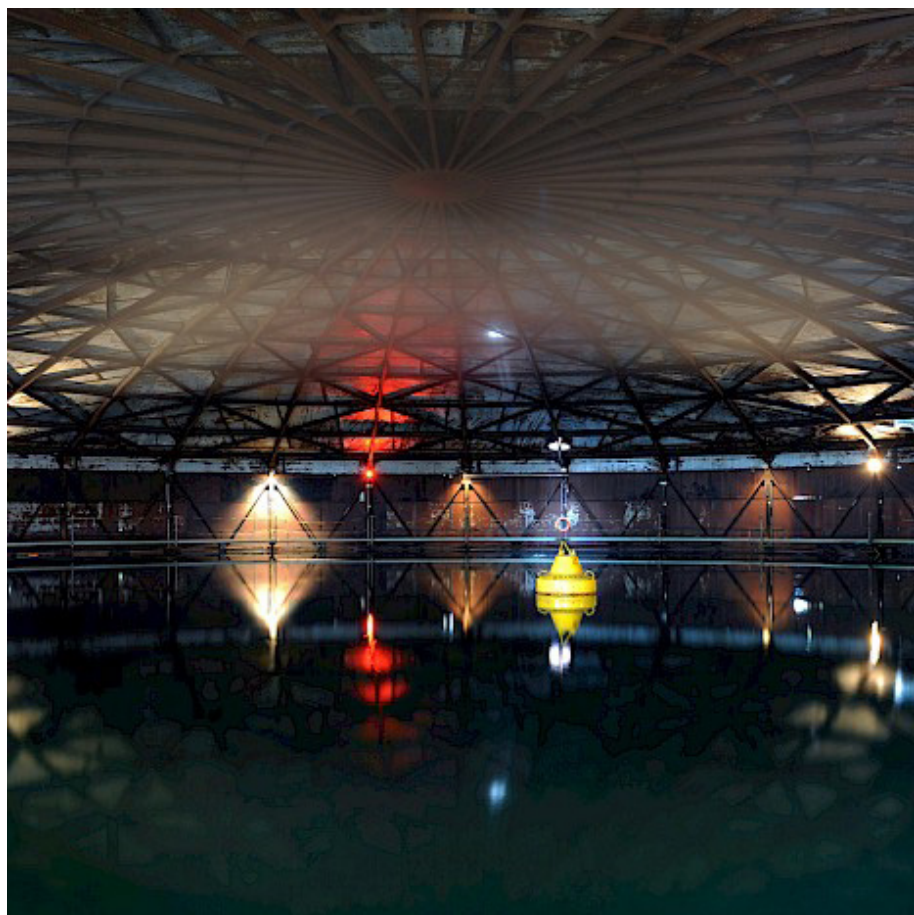
La friche minière, par sa morphologie particulière et son caractère dépeuplé, est propice à l'installation de pratiques sportives informelles. La géométrie des infrastructures peut notamment être détournée pour former des obstacles et sautoirs dans la pratique du parkour et du freerun⁶¹. Lors d'une visite du site de Duisburg-Nord, j'ai par ailleurs fait la rencontre de M. Carsten : un retraité passionné de golf freestyle⁶² venu s'entraîner sur le site⁶³.

Dans ces usages du lieu, la géométrie des bâtiments industriels, ainsi que les déclivités du carreau de la mine sont mises à profit. Leur qualité de lieu abandonné et déjà vétuste dédramatise les dommages possibles aux infrastructures alentour, comme les impacts des balles de golf. Ainsi, une démarche opportuniste et informelle, le carreau de la mine est détaché de son contexte historique et fonctionnel pour devenir un terrain de jeu : les conduits deviennent des cibles, et les plateformes deviennent tantôt des sautoirs, tantôt des simili-greens.

61. Parkour : sport qui consiste à se déplacer en franchissant des obstacles (naturels ou artificiels) avec adresse, rapidité et fluidité, sans aucun équipement. Freerun : discipline sportive urbaine consistant à franchir les obstacles avec fluidité. (Source: Dictionnaire Robert en ligne)

62. Le golf freestyle, aussi appelé "urban golf" est une pratique non codifiée du golf qui consiste à viser des cibles précises choisies par les joueurs, en dehors des parcours officiels. A la différence du golf traditionnel, le « trou » est remplacé par un point à atteindre (ouverture, objet, surface, repère), choisi par le joueur selon le lieu.

63. M. Carsten est venu s'entraîner seul, sans encadrement. Il a cependant mentionné des compétitions de golf freestyle institutionnalisées, encadrées par une fédération officielle sur le site de Duisburg.



Réemploi sportif de la morphologie du lieu : de l'initiative ponctuelle à la formalisation des activités :

Au-delà d'activités informelles, l'attrait des friches minières pour leurs qualités morphologiques singulières peut être support d'usages organisés à l'initiative d'associations sportives. On peut citer, pour illustrer ce phénomène, l'utilisation du site du puits Arthur-de-Buyer comme terrain de paintball et d'airsoft. Cette démarche, initiative d'un club de paintball local, est réalisée avec l'accord préalable des propriétaires du site. Ici, les volumes singuliers des bâtiments industriels désaffectés sont mis à profit⁶⁴. Ce réemploi ponctuel ne nécessite pas de modification du site. Il est autorisé, mais ne s'inscrit toutefois pas dans un plan institutionnalisé de redynamisation du site.

Dépassant l'initiative ponctuelle, certains plans de réhabilitation des friches minières organisent le réemploi formel des infrastructures minières désaffectées pour le développement d'activités sportives. A Duisburg, le réemploi de l'un des gazomètres⁶⁵ est un exemple marquant. Le volume cylindrique de 45 m de diamètre et haut de 15 mètres, autrefois voué à stocker le gaz dégagé par l'extraction du minerai de fer, accueille désormais un bassin de plongée en eau douce. Ce réemploi du gazomètre, s'il déroge à la vocation initiale de l'équipement, repose sur la réutilisation directe de l'enveloppe industrielle comme contenant technique : il se fait sans modification majeure du bâtiment. La reconversion planifiée⁶⁶ du volume sur l'ancien site minier de Duisburg s'inscrit dans une démarche de redynamisation du site à travers l'installation de nouveaux usages.

fig.39: Bassin de plongée du site de Duisburg Landschaftspark. Cr. Tomas Berns

64. sources : Henri (Pierre), « Magny-Danigon : 60 combattants jouent à la petite guerre », *Le Pays*, 9 juin 2011. Henri (Pierre), « 50 participants au jeu de guerre imaginé par S-Airsoft », *Le Pays*, 8 juin 2013.

65. À l'origine, les gazomètres cylindriques des aciéries servaient à stocker et réguler les gaz de haut fourneau produits en continu lors de la fabrication de la fonte, afin de permettre leur réutilisation énergétique et d'assurer la stabilité et la sécurité des installations industrielles.

66. La réhabilitation du gazomètre fait partie du projet de reconversion progressive des sites miniers de la Ruhr : "IBA Emscherpark". Source : Wilmer (Christoph), *Industrie-Kultur-Landschaft-Park. Landschaftspark Duisburg-Nord*, Großlittgen, Himmerod7 Verlag, 2016, p.48



Réemploi des équipements industriels au service de nouvelles pratiques :

Dans une logique similaire au réemploi de l'ancien gazomètre d'uis-bourgeois, certaines réhabilitations entreprennent de réactiver, sans modifications, des équipements du site industriel. En effet, l'ancienne fonction industrielle des sites miniers engendre, outre une morphologie architecturale singulière, la présence d'équipements spécialisés. Certains de ces équipements, très spécifiques, trop lourds et trop onéreux à démonter restent sur place après la désaffectation des mines. Si leur déplacement vers d'autres sites n'est pas justifié pour un usage industriel, certains rares équipements peuvent être réemployés en l'état, dans le cadre de nouvelles pratiques.

A Ostrava Vítkovice, certains ateliers de sidérurgie et d'émaillage industriel ont été réactivés pour la pratique artistique. Le projet intitulé *SmaltArt*⁶⁷ Vítkovice, prend la forme d'un workshop annuel de création artistique en conditions industrielles⁶⁸. Ici, la mine désaffectée est valorisée pour ses équipements spécialisés. Par l'arrêt de l'activité industrielle, la mine, ses espaces et ses machines sont libérés, et offrent des perspectives d'expérimentation aux artistes.

fig.40: Artiste membre de l'édition de SMALT ART tenue en 2012. Ici, l'homme applique au pinceau un émail liquide sur une plaque de métal.

67. "Smalt" décrit ici le processus d'émaillage industriel.

68. Le projet *Smalt Art Vítkovice* repose principalement sur un mécénat industriel porté par Vítkovice Machinery Group. S'il ne bénéficie pas de subventions culturelles dédiées en tant que projet autonome, il s'inscrit néanmoins dans un contexte de reconversion de Dolní Vítkovice soutenu par des financements publics locaux et régionaux.

Smalt Art Vítkovice 2013, catalogue d'exposition, Vítkovice, Vítkovice a.s., 2013.

Dans la préface du catalogue retraçant l'édition de *Smalt Art* tenue en 2013, Jan Světlík, directeur général du site Vítkovice a.s, affirme :

“La quasi-totalité des artistes invités ont rencontré l'émail pour la première fois de leur vie. Ce n'est pas un fait surprenant, car en réalité il n'existe que trois endroits au monde où l'on peut cuire des émaux de si grands formats”⁶⁹

Dans le cas de *Smalt Art*, les œuvres sont rattachées au contexte historique du lieu, en réactivant une part de savoir-faire industriel qui y était autrefois installé. Si l'on suit la logique de Rose Macaulay, cet intérêt historique pour le lieu fait tendre le sentiment vers un plaisir noble de la ruine⁷⁰. Cependant, l'utilisation de cette dernière comme support de création personnelle tend à inscrire la pratique parmi les plaisirs “mineurs”.

Les exemples précédents montrent que la friche minière peut faire l'objet d'un attrait fondé sur l'usage de sa géométrie particulière, telle qu'elle est donnée par l'organisation du carreau, l'échelle des volumes et la disposition des structures. Cette géométrie, tantôt conservée dans son état initial, tantôt ajustée, devient opérante en elle-même : elle structure les parcours, conditionne les usages et rend le site praticable sans transformation lourde.

69. mot du directeur ing. Jan Světlík : “Almost all of the invited guests met enamel for the first time in their lives. It's no wonder, because in fact there are only three places in the world where you can bake such large enamels.”
Smalt Art Vítkovice 2013, catalogue d'exposition, Vítkovice, Vítkovice a.s., 2013,p.4

70. Ici, “ruine” est employé au sens large d'un bâtiment industriel dont l'activité a pris fin.

3.d Un abri à distance de la ville

Outre ses qualités matérielles, la position à distance des centres urbains est mise à profit dans certaines activités à l'issue de leur désaffectation. En effet, la distance avec la ville en fait des lieux propices à l'installation de festivals de musique, dans la mesure où la pollution sonore a moins de risques d'importuner le voisinage⁷¹.

Par ailleurs, la logique de préservation de l'air ayant motivé le placement excentré des industries lourdes, justifie aussi l'implantation de certaines pratiques artistiques. Le processus de smalt⁷², pratiqué à des fins artistiques comme industrielles, est un mode de production polluant. A l'instar de la pollution des industries lourdes, une telle pratique est particulièrement malvenue au cœur des villes. Pour cause, ce procédé industriel réinvesti dans la pratique artistique est source de pollution atmosphérique, en raison des émissions de gaz de combustion, de poussières métalliques et de composés soufrés.

En marge

La relative distance du carreau à l'espace urbain constitue également un facteur déterminant de son attrait, en qualité de d'espace propice à la transgression. Par la distance des regards, des flux et des cadres normatifs de la ville, la friche minière offre les conditions d'accueil d'usages en débord des cadres normatifs sociaux et légaux⁷³.

71. On peut notamment citer le festival de musique techno *Stone Techno Festival*, qui a lieu annuellement à Zollverein (Essen), et le festival *Colours of Ostrava* qui s'implante sur le carreau de Dolní Vítkovice.

72. "Smalt" décrit ici le processus d'émaillage industriel.

73. voir partie III concernant l'emploi des friches comme lieu de transgression.

Conclusion II.

Qualités matérielles et pratiques : le carreau au service de l'usage

Les sites miniers se caractérisent par des espaces vastes, des infrastructures singulières, et une position distante du milieu urbain. Suite à leur désaffectation, ces caractéristiques contribuent à faire du carreau des mines des lieux propices à l'installation d'activités sportives et culturelles diverses, dont la pratique s'inscrit difficilement dans le cadre urbain. Ces pratiques tirent profit des atouts matériels et de l'isolement des bâtiments industriels⁷⁴. De la même façon, certaines ruines données en exemple par Rose Macaulay sont appréciées pour leurs qualités matérielles singulières⁷⁵. En effet, si elles succèdent à des bâtiments dont l'atypie n'est pas inhérente, les ruines prennent des formes singulières par leur délabrement. Dans les deux cas, l'atypie des lieux semble en faire des sites propices à certaines activités sportives et culturelles, ainsi qu'à l'expérimentation artistique. Finalement, le réemploi des anciennes mines comme lieu d'activité semble se faire selon les mêmes motifs que celui des ruines décrites par Rose Macaulay.

Ces nouvelles activités n'entretiennent pas nécessairement de lien avec les fonctions historiques du lieu⁷⁶ : l'emploi du carreau comme support d'activité ne relève pas d'une recherche visant à la compréhension de son passé. Par ailleurs, si certaines des caractéristiques mises

74. La singularité du lieu peut être générée par le délabrement des bâtiments : c'est le cas à Magny-Danigon. Dans le cas de Duisburg, cependant, l'atypie originelle des infrastructures suffit à en faire l'attrait.

75. voir les ruines dans la pièce *La Duchesse de Malfi*, de John Webster

76. Ces activités sont souvent associées à des conduites "à risque" (escalade, plongée, lancer de balles de golf...). Le lien s'opère vraisemblablement ici avec l'association des friches minières au danger. Dans ce cas, à défaut de faire référence à son contexte historique et fonctionnel, l'implantation des pratiques dans ces lieux opère une certaine cohérence avec le caractère historiquement

à profit dépendent de la vacance du lieu, elles ne sont pas toutes tributaires de son degré de délabrement. La ruine apparaît alors comme un effet accompagnant le processus de réappropriation, plutôt que comme l'une de ses conditions.

Si certaines des caractéristiques mises à profit dépendent de la vacance du site, elles ne sont pas toutes tributaires de son degré de délabrement. Tim Edensor, affirmant que les espaces en ruine tirent leur capacité d'accueil de leur caractère « sous-déterminé⁷⁷ » et peu surveillé, appuie cet aspect. Soustraits aux cadres d'usage habituels et faiblement normés, ils autorisent une diversité de pratiques qui pourraient rencontrer des barrières dans l'espace urbain.

Plaisirs du lieu vacant, plaisir du lieu distant: au dehors du cadre macauléen⁷⁸

L'intérêt porté au carreau comme lieu d'activité semble, à première vue, correspondre à la définition d'un plaisir « mineur » selon Rose Macaulay : centré sur l'expérience de l'utilisateur, détaché de toute visée de connaissance historique du lieu. Toutefois, ce constat appelle une précision qui en révèle les limites. La hiérarchie proposée par Rose Macaulay entre plaisirs nobles et plaisirs mineurs repose sur un présupposé commun aux deux catégories : elle entend que la ruine est l'objet

risqué du carreau.

77. Tim Edensor, à ce sujet, affirme : "Tous ces usages pratiques vont à l'encontre des conceptions conventionnelles de ce à quoi l'espace urbain est censé servir, et ils sont rendus possibles par l'absence de surveillance et de régulation, ainsi que par le caractère sous-déterminé des espaces en ruine."

"All these practical uses are at variance to conventional notions about what urban space ought to be used for, and they are enabled by lack of surveillance and regulation, by the under-determined characteristics of ruined space." (Edensor) Op.Cit.p.51

78. Le terme « macauléen » est employé ici comme adjectif construit à partir du nom de Rose Macaulay, pour désigner le cadre de jugement qu'elle établit dans *Pleasure of Ruins* (1953), fondé sur une distinction entre plaisirs dits nobles et plaisirs mineurs.

du plaisir. En effet, la contemplation, la compréhension historique, le refuge ou le prélèvement de fragments constituent autant de modalités d'un rapport à la ruine en tant que telle : dans son état de dégradation, sa temporalité suspendue, sa charge symbolique. La ruine est centrale et fondatrice dans chaque plaisir illustré par l'auteure.

Or, les usages décrits dans cette section entretiennent un rapport différent au lieu. Ici, le lieu séduit par son caractère désert et par le retrait qu'il offre aux usagers, lesquels sont rendus possibles par son abandon. La ruine, également liée à cet abandon, apparaît alors comme un effet qui accompagne le processus de réappropriation, plutôt que comme l'une de ses conditions. Ainsi, aucun degré précis de dégradation du lieu n'est nécessaire⁷⁹ : sa désertion prévaut. A l'inverse, une décomposition trop avancée pourrait en dissuader certains usages⁸⁰. Ici, la ruine est tolérée, voire ignorée : un site fraîchement désaffecté pourrait offrir des conditions d'accueil similaires, sous réserve d'être déserté⁸¹. En ce sens, le plaisir engendré par le carreau comme lieu d'activité n'est pas, à proprement parler, un plaisir de la ruine. Il se joue

79. On peut ici relever quelques exceptions, que sont les pratiques de l'airsoft, du paintball et du golf freestyle. Si le délabrement du lieu ne leur est pas nécessaire, il semble toutefois les augmenter: le délabrement offre un risque croissant (ce phénomène fait l'objet d'un développement ultérieur). Par ailleurs, la dégradation des bâtiments tend à dédramatiser les dégâts matériels encourus par ces pratiques.

80. On peut notamment citer l'exemple du creuset de métallurgie situé dans la salle des compresseurs des mines Dolní Mayrau (Kladno, Pays Pragois, Tchéquie). Lors d'une visite de site dans le cadre d'un projet étudiant de réhabilitation en ateliers de sculpture, le directeur du site a affirmé l'impossibilité de remettre en fonction cet outil, anciennement voué à fondre le minerai de fer extrait. Pour cause, la vétusté du creuset empêchait son hermétisation, et la rouille mettait en péril son intégrité structurelle. De la même façon, les projets de réhabilitation institutionnelle du puits Arthur-de-Buyer près de Ronchamp ont été abandonnés pour des raisons de sécurité.

81. Rose Macaulay, en décrivant l'hermite, laisse entrevoir un plaisir similaire, dans la mesure où il dépend davantage de la désertion que du délabrement même du lieu. L'auteure en maintient toutefois la ruine comme cadre: c'est bien dans ses murs, fût-ce pour leur seul creux protecteur, que s'installe l'ermite.

sur un terrain que le cadre macauléen ne traite pas, dans la mesure où son objet est la ruine elle-même. Le carreau de la mine, rendant la ruine proprement accessoire au plaisir, échappe ainsi au cadre dans lequel Rose Macaulay évalue la noblesse ou la minorité de ce dernier.

Par ailleurs, les usages décrits, pris collectivement, semblent engendrer une fréquentation accrue du lieu. Par leur accumulation et leur formalisation progressive, ils contribuent à une sédimentation de l'attrait pour les friches minières et à leur inscription dans le paysage territorial. Ces phénomènes dépassent le registre du plaisir individuel et invitent à considérer le carreau de mine sous un autre angle : celui de sa requalification par l'usage⁸².

82. Cet aspect est approfondi dans une partie ultérieure du développement (voir requalification des friches par l'usage)



*La ruine sensationnelle :
probation existentielle et
consommation du risque*

« *Chez nous, ils sont démolis car trop dangereux* »

... C'est ce qu'a dit Jaka, en pointant du doigt le haut fourneau qui nous faisait de l'ombre. L'étudiant Estonien, dans ces mots, touchait ce qui semble être un sujet prépondérant dans la question des friches minières et de leur attrait : le danger.

Par leur fonction industrielle, les mines constituent des espaces intrinsèquement dangereux. Leur mise en friche tend à accroître les risques liés à leur parcours, en raison de la dégradation progressive des structures et de l'absence d'entretien. Si le caractère périlleux de ces lieux peut dissuader la fréquentation, on observe néanmoins, sur le carreau, des traces d'activités qui tirent précisément parti des dangers qui les traversent.

Dans le développement qui suit, les termes « danger » et « risque » sont employés. S'ils sont fréquemment utilisés de manière interchangeable, ils recouvrent pourtant deux concepts qu'il est utile de distinguer. La distinction des deux termes est définie dans un article publié par l'Autorité européenne de sécurité des aliments¹ :

Danger : propriété intrinsèque d'un équipement, d'une substance ou d'une situation susceptible de causer un dommage.

Risque : probabilité qu'un danger provoque un dommage.

1. Autorité européenne de sécurité des aliments (EFSA),
Danger ou risque : connaissez-vous la différence ? page web, 18 décembre 2023
[en ligne]



1. Le carreau : une zone à risque

1.a Le carreau en activité : une zone dangereuse

D'abord, la mine est, par définition, une zone dangereuse². Le danger réputé du métier de mineur n'est cependant pas cantonné aux galeries souterraines. A l'instar des zones industrielles, le carreau de la mine recense un grand nombre de menaces pour la santé des travailleurs.

La configuration complexe des infrastructures minières présente de nombreux risques accidentogènes. Passages étroits, passerelles surélevées et éléments saillants exposent les travailleurs aux chutes, glissades et heurts, tandis que la circulation d'engins lourds et la manutention de charges accentuent ces dangers.

L'exposition aux poussières et aux gaz issus du traitement des minerais entraîne également des risques respiratoires, pouvant aller jusqu'à l'asphyxie, ce qui justifie le port d'équipements de protection. Par ailleurs, les installations électriques à haute tension et le stockage de matières inflammables génèrent des risques d'électrocution, d'explosion et de brûlures, notamment lors de la manipulation de matériaux en fusion comme la fonte. Enfin, le fonctionnement des machines industrielles implique des risques importants de pincement et d'écrasement.

J'ai pu relever des éléments de signalétique voués à limiter les risques sur le carreau d'Ostrava, Mayrau, Duisburg et Zollverein. Datant de la période d'activité des sites, nombre de ces panneaux sont rendus désuets par l'arrêt des machines. Toutefois, leur présence alarmiste entretient une perception de danger dans les lieux.

fig.41: Image d'Epinal de 1905. Un artisan ferronnier guide la fonte en fusion dans des rigoles pour la débiter. Il est vêtu d'un tablier pour limiter les risques de brûlure.

2. On parle ici de danger, et non de risque. L'Autorité Européenne de la Sécurité des Aliments indique : "Un danger est quelque chose qui peut éventuellement vous causer un dommage.

Le risque est la probabilité qu'un danger provoque un dommage."

Source : Autorité européenne de sécurité des aliments (EFSA),

Danger ou risque : connaissez-vous la différence ? page web, 18 décembre 2023



(Ostrava Vitkovice, risques d'électrification)



OBLIGATION DE REMPLACEMENT DES FILTRES DE MASQUE RESPIRATOIRE :

AGENTS DE COUPE ET DE DÉPOSE : À CHAQUE POSTE

PRÉPARATION : NE PAS REMPLACER UNE FOIS TOUS LES TROIS POSTES

AUTRES : NE PAS REMPLACER CHAQUE JOUR PENDANT DIX POSTES.

Toute personne utilisant des filtres obstrués sera

poursuivie avec des sanctions financières !



"EXTRÊMEMENT INFLAMMABLE"
et "EXPLOSIF"
(Dolní Vitkovice)



Risques d'empoisonnement et d'asphyxie
(Dolní Vitkovice)



« JE SUIS DANS LA PETITE CHEMINÉE »

(Důl Mayrau, panneau amovible pour prévenir les risques d'asphyxie)



Zebrures jaunes peintes sur le treuil suspendu,
afin de réduire les risques de heurt
(Důl Mayrau)



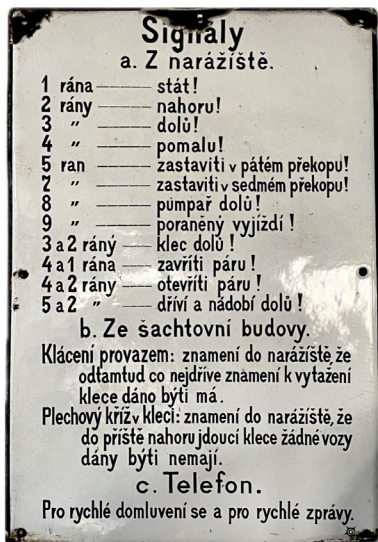
«ENTRÉE INTERDITE SANS AUTORISATION »
(Dül Mayrau)



« CAPACITÉ MAXIMALE DE L'ASCENSEUR : 2400kg »
(Dül Mayrau)



« Haute tension. Danger de mort »
(Zollverein, Essen)



« 4 coups : Ralentissez la machine ! »
« 9 coups : Un blessé remonte ! »
« 4 coups puis 1 : Arrêtez la vapeur ! »
(Dolní Mayrau, codes d'urgence affichés dans le centre de commande)



«ENTRÉE INTERDITE DANS L'ASCENSEUR »
(Dül Mayrau)

1.b Délabrement de la zone : le risque croissant

Si la mine en activité est un lieu risqué, le danger du carreau ne disparaît pas lors de sa mise hors service. Certes, les risques liés à la manutention, au transport de charges lourdes et à la poussière sont écartés. Cependant, les bâtiments du carreau, une fois désaffectés, sont voués à se dégrader. C'est ce qu'affirme le journaliste Petr Volf, dans l'ouvrage *1492 - History of Dolní Vítkovice* :

« Le problème de ces bâtiments est qu'une fois la production arrêtée, lorsque leur fonction première, c'est-à-dire utilitaire, est abandonnée, leur dégradation ne peut être enrayée, car ils n'ont pas été construits pour être là « pour l'éternité ». Par conséquent, quelle que soit la solidité de leurs fondations, dès que le dernier ouvrier quitte les lieux et qu'ils ne sont plus entretenus, leur état devient critique³. »

Le délabrement inhérent à l'abandon des infrastructures minières fait apparaître de nouveaux dangers, liés à la fragilité croissante des structures non entretenues (chute de pierres et de pièces métalliques, éboulements). On peut illustrer ce propos avec la description donnée en 2011 par le blogueur Alain Jacquot-Boileau du site en friche du puits Arthur-de-Buyer :

"Le site est dangereux, donc, par le haut, mais aussi par le bas car les dalles s'ouvrent sur des souterrains. La cheminée semble condamnée à moyen terme : on voit tout en haut les briques s'écarter les unes des autres⁴."

3. « The problem with these buildings is that once production is discontinued, when their primary, i.e., utilitarian, function is abandoned, their dilapidation cannot be arrested, since they were not built in order to be here «for ever and ever.» Therefore, no matter how solid their foundations may be, the moment the last worker leaves, they are no longer maintained, their condition becomes critical. » Volf (Petr), *1492 - History of Dolní Vítkovice*, P.67

4. Jacquot Boileau (Alain) « *Le puits Arthur-de-Buyer: nouvelles images* », *Over-Blog*, 2011, En ligne

Dans le cas du puits Arthur-de-Buyer, l'augmentation des risques d'éboulement, de chute et de heurt justifie notamment la fermeture du site au public, le démantèlement de certaines structures, ainsi que le cloisonnement des puits⁵.

L'omniprésence de dangers, que tend à confirmer la signalétique ancienne rémanente sur le site, rend le carreau de la mine désaffecté hostile au visiteur. Il s'agit d'un espace inconfortable et instable, qui fait prendre à l'homme conscience de la menace à sa sécurité.

1.c Le carreau : lieu indéterminé

Si l'identification des dangers du site tend à générer chez le visiteur un sentiment d'insécurité, l'indétermination de dangers latents est elle aussi anxiogène. Dans l'ouvrage *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*⁶, Tim Edensor, professeur de géographie sociale et culturelle, décrit les différents facteurs de risque à l'origine de l'inconfort ressenti dans les sites industriels en ruine. L'auteur lie l'inquiétude du visiteur, au-delà de la présence effective de menaces matérielles, à son incapacité d'en évaluer la nature et l'intensité. Ainsi, ce qui trouble n'est pas nécessairement le danger lui-même, mais l'impossibilité de le mesurer ou de l'anticiper. Tim Edensor explique :

"Ce qui est troublant n'est pas nécessairement le danger lui-même, mais l'incapacité à évaluer le danger⁷."

5. Les chevalements du site du puits Arthur-de-Buyer sont démantelés en 1959, après la fermeture du site. L'entrée du puits est bouchée par une épaisse dalle de béton, afin de limiter les risques sur le site.

Source : Parietti (Jean-Jacques), *Les dossiers de la houillère*, n° 2 : Le puits Arthur-de-Buyer, Association des Amis du Musée de la Mine, 1999, p.13-16

6. Edensor (Tim), *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford / New York, Berg Publishers (Routledge), 2005.

7. "What is disturbing is not necessarily danger itself, but the inability to assess danger." Tim Edensor, *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, Berg Publishers, 2005, chap. 4, p. 82.

Le propos de Tim Edensor est rejoint par l'écrivaine Florence Roche, dans l'introduction de l'ouvrage *L'aventure : réenchanter l'incertitude*. En effet, l'auteure pour tenter d'expliquer les causes du sentiment de peur chez l'humain, met en regard le danger défini et indéfini :

“Une grande partie de nos peurs semble [...] se situer dans le degré d'incertitude qui caractérise nos sociétés, tout autant que dans le danger lui-même qui est qualifiable, cernable, et d'une certaine manière, *affrontable*⁸.”

Ce régime d'incertitude fait écho aux descriptions précédentes du parcours du carreau de la mine, où la difficulté à lire les volumes, à distinguer les limites, à identifier les sols praticables ou non, engendre une inquiétude diffuse. L'inconfort ressenti par le visiteur ne provient pas seulement de la monumentalité écrasante des structures ou de la pénombre des lieux, mais d'un trouble plus fondamental : celui d'évoluer dans un espace dont les règles habituelles de sécurité et d'orientation ne sont plus lisibles. Les repères ordinaires du corps, ayant pour vocation de mesurer la stabilité du sol, la lisibilité des parcours, et la distinction entre les zones praticables et interdites, sont suspendus.

Confronté à un environnement qu'il ne peut lire de manière automatique, l'individu est contraint d'intensifier sa vigilance dans l'anticipation de dangers : chaque pas, chaque appui, chaque franchissement devient conscient : le parcours du carreau devient anxiogène. L'indétermination, source de d'inquiétude, apparaît dans le lieu sous plusieurs registres .

8. Roche (Florence), « Introduction », dans *L'aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2023, p. 11-18.

Indétermination matérielle :

L'obscurité portée par les bâtiments du carreau rend difficile la lecture des volumes et formes : les obstacles sont, par endroits, difficiles à apprécier. Par ailleurs, la stabilité et la solidité des équipements du carreau sont rendus incertains par son délabrement.

Indétermination du cadre légal :

Bien que relevant le plus souvent d'une propriété privée, le cadre légal qui s'impose sur le carreau en friche peut être perçu comme flou. On peut citer le cas du puits Arthur-de-Buyer, qui, bien que privé, n'est ni clairement clos ni explicitement réglementé. Les ruines industrielles constituent des espaces où les cadres juridiques et sociaux habituels deviennent flous : non parce qu'ils sont abolis, mais parce qu'ils ne sont plus clairement appliqués ni perceptibles. En l'absence de clôtures efficaces, de signalétique explicite ou de surveillance visible, le jugement du potentiel visiteur est mis en jeu. L'illisibilité des interdictions installe le visiteur dans une zone grise entre le légal et l'illégal, générant une vigilance accrue liée à l'éventualité d'une transgression, et d'un risque de sanction.

Indétermination des normes sociales :

Par la cession d'activité des zones industrielles, les normes sociales ordinaires sur le lieu du carreau sont brouillées, voire désactivées. A la différence d'un site industriel en activité, les règles de travail et de conduite strictes ne sont ni explicitées ni appliquées. La désertion des lieux efface le cadre normatif social. Cette absence de normes sociales explicites participe à un désencadrement du comportement. Si les usages inhabituels s'installent, leur légitimité n'est ni prouvée, ni réprouvée, dans la mesure où le lieu ne fait pas l'objet d'une surveillance active. Ainsi, les limites ordinaires appliquées aux conduites sociales sont modulées jusqu'à devenir floues : la zone industrielle devient un lieu d'indétermination du cadre social.

Tim Edensor, parlant de l'indétermination du cadre légal et social dans les friches industrielles, rejoint ce propos. Il affirme :

“Les caméras de surveillance y sont rares, tout comme le regard disciplinaire d'autrui ; les parcours privilégiés le long desquels les corps sont canalisés sont peu nombreux, et l'ordre matériel et spatial y apparaît faiblement lisible, au point de ne plus indiquer clairement aux corps les manières appropriées d'habiter et de pratiquer l'espace⁹.”

Indétermination du cadre temporel :

Outre l'indétermination des limites physiques et légales, les espaces en friche sont singularisés par une indétermination du cadre temporel. Rose Macaulay, dans l'œuvre *Pleasure of ruins*, affirme que les ruines échappent aux temporalités réglées et fonctionnelles. Ne relevant ni du présent utilitaire, ni d'un passé clos, elles habitent un temps suspendu, où les époques se superposent sans se hiérarchiser¹⁰. L'indéfinition temporelle du lieu tend à désorienter l'individu, qui se trouve privé de repères clairs quant au passage du temps et à sa propre inscription dans celui-ci.

9. “There are few surveillant cameras and little of the disciplinary gaze of others, few preferred routes along which bodies are channeled, and little semblance of material and spatial order to suggest that bodies should engage with space in preferred ways.”

Tim Edensor, *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, Berg Publishers, 2005, chap. 4, p. 51

10. Rose Macaulay, dans l'introduction de *Pleasure of Ruins*, parle d'une mélancolie ressentie près des ruines, causée par le « la descente romantique et consciente du fleuve précipité du temps, dont les étendues mystérieuses, s'étirant sans limite vers l'arrière, scintillent soudain à la vue à travers ces épaves rejetées sur les rives envasées. »

“the romantic and conscious swimming down the hurrying river of time, whose mysterious reaches, stretching limitlessly behind, glimmer suddenly into view with these wracks washed on to the silted shores. ” (Macaulay). Op.Cit. intro.p.XVI

Tim Edensor, dans l'œuvre *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, décrit une dimension d'indétermination temporelle spécifique aux ruines des sites industriels. Selon lui, au-delà d'un flou chronologique, les espaces en friche entraînent une désactivation des normes temporelles, qui structurent habituellement l'espace social¹¹. Privées des rythmes productifs et des cadres d'usage qui structuraient autrefois leur fonctionnement, les zones industrielles désaffectées inscrivent le visiteur dans un temps non réglé. L'indéfinition du cadre temporel, appuyée par une indéfinition du cadre social, trouble l'appréciation par le visiteur de la durée de sa présence dans le lieu, et le jugement d'une durée de présence légitime¹².

L'indétermination, source d'inconfort :

En l'absence de cadres spatial, temporel, légal et social clairement définis, l'individu se voit contraint d'assurer lui-même sa propre régulation. Les normes, n'étant plus prescrites par un dispositif extérieur lisible, doivent dès lors être négociées et ajustées à l'échelle individuelle. La traversée des sites industriels désaffectés engage ainsi fortement le corps et le jugement personnel du visiteur : dans l'éventualité d'un danger corporel, d'une possible sanction, ou d'une légitimation sociale. De fait, l'indétermination engendre une expérience intense du lieu, marquée par un sentiment latent d'insécurité : le carreau désaffecté et un lieu anxigène.

11. "Les ruines sont des espaces où l'organisation ordinaire du temps se défait : passé, présent et futur s'y confondent, et les normes qui régissent les comportements légitimes et le temps de présence y deviennent incertaines."

"Ruins are places in which the usual ordering of time is disrupted, where past, present and future mingle, and where normative expectations about appropriate behavior and duration are unsettled." (Edensor) Op.Cit. chap. 3, p. 67.

12. Tim Edensor affirme : "Autrefois un espace régulé afin de maintenir la fixité et d'assurer la reproduction d'un même ordre, l'espace industriel en ruine est désormais soumis à des temporalités écologiques, très éloignées des routines temporelles qui caractérisaient auparavant la production industrielle."

"Formerly a realm regulated to retain fixity, to ensure reproduction of the same order, ruined industrial space is now subject to ecological temporalities... far removed from the temporal routines which used to characterize factory production." (Edensor) *Ibid.* p. 45

2. Théorie sur la recherche du risque

2.a L'aventure, le danger, le risque pour éprouver l'existence

Le carreau de la mine désaffectée concentre une pluralité de dangers à la fois matériels, structurels et environnementaux, auxquels s'ajoute une indétermination profonde des cadres spatiaux, légaux, sociaux et temporels. Le visiteur évolue dans un espace où les menaces sont réelles mais difficilement mesurables. Sur le carreau, l'absence de repères normatifs oblige ce dernier à une vigilance constante et à une régulation individuelle de sa conduite. Cette expérience, marquée par l'inconfort et l'anxiété latente, constitue le socle objectif et perceptif du risque encouru.

Toutefois, loin de dissuader toute fréquentation, cette exposition à l'incertitude semble, dans certains cas, exercer une attraction spécifique. En effet, si le caractère périlleux de ces lieux peut en dissuader la fréquentation, on observe sur le carreau, des traces d'activités tirant précisément parti des dangers qui l'habitent. Cette posture paradoxale face au danger trouve un écho dans les analyses développées dans un ouvrage collectif intitulé *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*¹³. Dans l'introduction de l'ouvrage, l'auteure et directrice Florence Roche explique que, dans des sociétés pourtant marquées par une forte quête de sécurité, l'aventure, entendue comme exposition assumée au danger et à l'imprévisible, connaît un succès croissant. Devenue objet de désir, de consommation et de reconnaissance sociale, l'aven-

13. Roche (Florence) (dir.), *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025.

Dirigée par Florence Roche, cette œuvre analyse de manière pluridisciplinaire la tendance humaine à la prise de risques (philosophie, sociologie, anthropologie).

ture traduit une aspiration contemporaine à éprouver intensément le réel, à se confronter au risque non plus comme contrainte subie, mais comme expérience choisie¹⁴. Dans le septième chapitre de l'œuvre dirigée par Florence Roche, intitulée *"La passion du risque"*, le professeur de sociologie David Le Breton théorise la mise volontaire en situation.

À l'origine de la prise de risque, la passion

David Le Breton lie la prise de risque consciente à un phénomène psychologique, selon lequel l'homme ressent le besoin de l'homme d'éprouver son existence. Ce besoin, que le professeur de sociologie qualifie de "passion¹⁵", révèle chez l'homme une tendance à chercher l'inconfort, et à remettre en cause ses capacités à surpasser ce dernier. Par la sortie du cadre sécurisé, l'individu crée une occasion de se prouver, et ainsi donner corps à son existence¹⁶. Si le danger désigne la possibilité de heurt, et par extension la possibilité de mort, la présence d'un danger remet en perspective la vie. En effet, dans la mesure où la mort est contingente, la vie n'est pas acquise.

14. "L'aventure possède désormais ses revues, ses émissions de télévision, [...], elle est démultipliée avec l'ère actuelle des ultra-trails et performances inédites de toute nature. [...] Objet de consommation, de désir, elle prospère autour d'un marché bien établi."

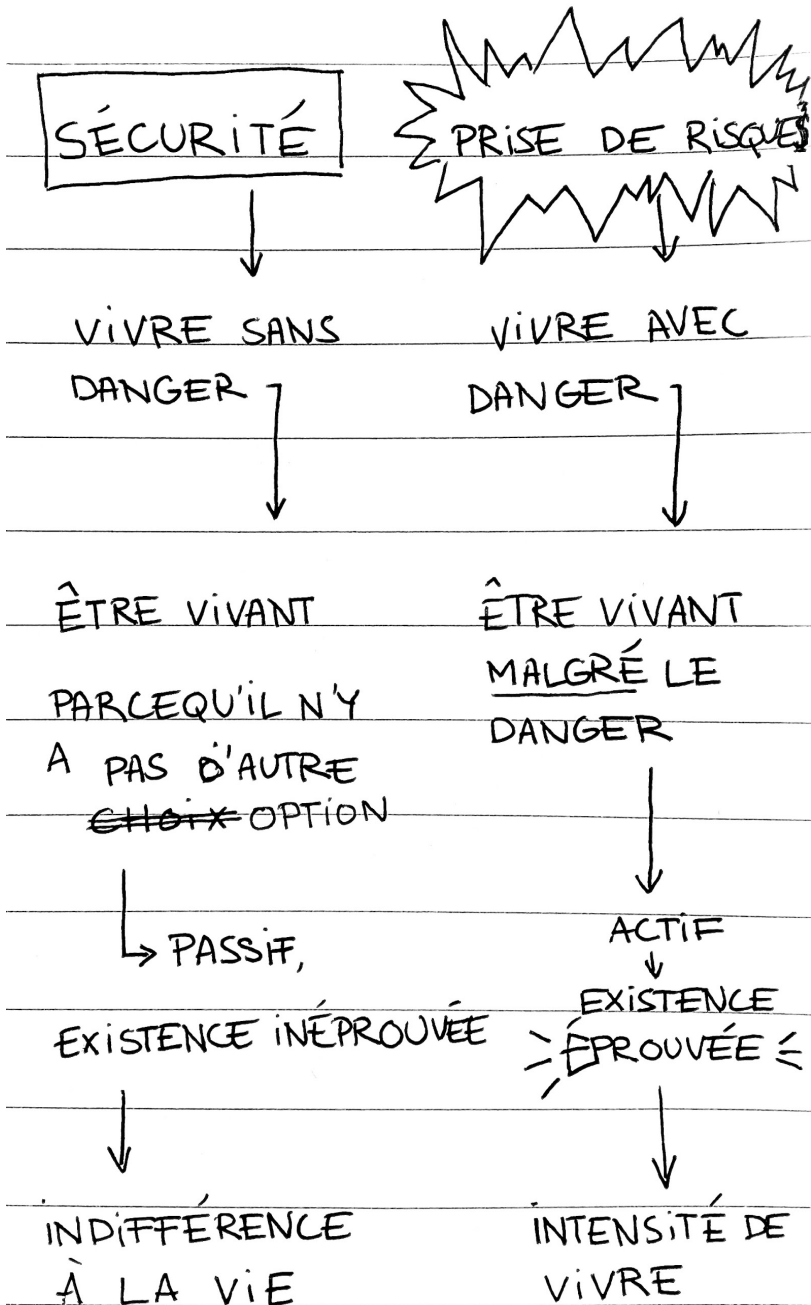
(Roche) Op. Cit. p. 11-18

15. Le terme "passion", ne désigne, ici, pas un penchant affectif pour un objet ou une activité ; qui est le sens le plus courant du mot. Issu du grec "pätior" (endurer), il décrit ici un état affectif intense et irraisonné par lequel l'individu est dominé.

(Source : dictionnaire Larousse en ligne)

16. David le Breton dit à propos du risque : "s'il est librement choisi dans une activité valorisée par l'individu, il est motif d'épanouissement, source de valeur et de mémoire, occasion de se mesurer à une situation inédite, ressource pour redéfinir son existence ou en faire la preuve à ses propres yeux, éprouver ses capacités personnelles, rehausser l'estime de soi, obtenir une reconnaissance des autres."

David le Breton dans (Roche) Op. Cit. p. 83-84.



Pour purger la passion, l'aventure

Le besoin de l'homme de purger la passion nourrit son engagement dans des situations inconfortables. La recherche d'inconfort, comme support de probation, se fait par la prise de risques volontaires, définie dans l'ouvrage par le terme "aventure"¹⁷. Là, l'engagement hors du cadre sécurisé se fait de façon lucide et consciente.

Dans l'aventure, comme mise en jeu volontaire de soi face à au danger, l'exposition à celui-ci est maîtrisée : on perçoit le danger, on évalue le risque, on négocie avec lui. En ce sens, la recherche du risque ne relève pas de l'inconscience, ni d'un simple goût morbide du danger. Le risque n'est pas un but en soi : il est un outil pour la confirmation sensible de l'existence, que David Le Breton qualifie d'"intensité de vivre"¹⁸. David Le Breton, dans une œuvre propre, intitulée *Passions du risque*, affirme que les conduites à risque constituent des "détours symboliques pour s'assurer de la valeur de son existence"¹⁹.

17. Florence Roche, dans l'introduction de l'œuvre, définit le terme en s'appuyant sur les différents sens historiques du terme : "L'étymologie du terme « aventure » fournit une clé de compréhension à son ambiguïté. *Advenire*, c'est venir (*venire*) vers (*ad*), aller de l'avant. L'évolution de la langue, en lien avec l'histoire culturelle, a forgé une acception plus précise pour en faire une « entreprise comportant des difficultés, une grande part d'inconnu, parfois des aspects extraordinaires » (Larousse)"

"introduction", dans : Roche (Florence) (dir.), *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025, p. 13

18. "[le risque] implique de se mettre en situation d'incertitude avec l'éventualité d'un accident. En lui se loge une intensité de vivre." Le Breton (David), « La passion du risque », dans Roche (Florence) (dir.) *L'aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2023, p. 11-18.

19. Le Breton (David), *Passions du risque*, Paris, Métailié, 2000, p.62

2.b Exposition au danger intangible : probation par le dépassement de la peur

Si la prise de risque entend la mise en jeu de soi face au danger, la véracité dudit danger n'est pas indispensable pour éprouver l'existence de l'aventurier. Quand le risque est indéterminé, la peur qu'il engendre prévaut. Dans un chapitre de l'œuvre collective dirigée par Florence Roche, intitulé "Le dépassement de la peur²⁰", Nicolas Zeller, écrivain et médecin militaire dans les forces spéciales, cite l'historien français Jean Delumeau pour définir l'émotion de peur. Celle-ci est décrite comme un choc, provoqué « par la prise de conscience d'un danger présent et pressant qui menace notre conservation »²¹. Or, si la peur est une prise de conscience du danger, son dépassement est, de fait, une prise de risque. Ainsi, en se mesurant à la peur qu'engendre la perception ou l'anticipation d'un danger, qu'il soit avéré ou indéterminé, l'individu crée une occasion d'éprouver son existence²². Le danger, même illusoire, peut ainsi conduire à l'intensité de vivre, si compté qu'il engendre la peur. Ce phénomène est décrit par Alain Ghersen, auteur et guide de haute montagne dans un chapitre intitulé "Le risque : contingence ou nécessité de l'aventure ?", de l'ouvrage collectif *L'aventure : réenchanter l'incertitude*.

20. Zeller (Nicolas) « Le dépassement de la peur », dans : Roche (Florence) (dir.), *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025, p. 77-82.

21. *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles). Une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1985. p.432

22. Dans une œuvre intitulée *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*, le philosophe Vladimir Jankélévitch affirme qu'il n'y a pas d'aventure sans peur : « L'aventure n'apparaîtra jamais à celui qui s'y lance avec le sérieux de la témérité. » Jankélévitch (Vladimir), *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963. (rééd. GF Flammarion, 2017), p.26

Il explique : “Si on admet qu’un risque est une incertitude incluant un danger et que la prise de risque est la prise en charge cognitive de cette incertitude, alors on peine à imaginer ce que pourrait être une aventure dénuée de tout risque²³.”

Il est mentionné plus tôt que le parcours du carreau de la mine peut engendrer un sentiment de peur, sans que la validité de celle-ci ne soit vérifiée : le risque perçu est lié à l’indétermination du lieu en friche. Par le parcours du carreau, l’individu se mesure à cette peur latente : il crée ainsi une occasion de prouver son existence²⁴.

2.c Rapport au risque et entraînement

Quand l’habitude neutralise le risque

La prise de risque, telle que la décrit David Le Breton, n’est pas un état stable. Dans *Passions du risque*, le sociologue observe que la confrontation répétée au danger tend à émousser la perception de celui-ci : ce qui générerait la peur cesse progressivement de la produire, à mesure que l’individu intègre le risque comme une donnée familière de son expérience. L’habitude neutralise l’intensité de l’épreuve, et, par extension, réduit sa valeur probatoire. Vladimir Jankélévitch, que cite David Le Breton, formule cette logique avec précision : l’aventure, dit-il, “disparaît au moment où elle redevient une habitude²⁵”. Le risque n’opère que dans l’écart à la norme. S’il devient routine, le risque perd sa capacité à faire éprouver l’existence.

23. (Ghersén) Alain. « Le risque : contingence ou nécessité de l’aventure ? ». Dans *L’aventure : réenchanter l’incertitude*, édité par Florence Roche, UGA Éditions, 2025

24. La prise de risque face à la peur du danger indéterminé fait écho au film *Stalker* d’Andrei Tarkovski. Dans cette œuvre, le stalker semble habité par une passion, qui rend irréprouvable le besoin de se rendre dans la zone, bien que l’espace soit dangereux. Le danger dans la zone est impalpable : Andrei Tarkovski met ici en scène ce qui semble être le paroxysme de l’indétermination du lieu.

25. Jankélévitch (Vladimir), *L’Aventure, l’ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963, p. 26.

Légitimation et hausse de niveau

Le mécanisme de neutralisation du risque tend à engager une hausse de niveau : pour retrouver l'intensité initiale, l'individu est conduit à rechercher des situations de risque croissant. Le psychanalyste François Duparc, dans un article publié dans *le Journal des Psychologues* en 2007, éclaire ce processus : à mesure que le risque devient familier, l'individu ne perçoit progressivement plus ni la douleur ni le danger. Privé de la peur qui fondait la valeur probatoire de l'épreuve, il est contraint d'en élever les enjeux pour retrouver l'intensité recherchée. François Duparc désigne par le terme de "riscomane"²⁶ l'individu pour lequel cette escalade devient une nécessité compulsive : poussé vers des pratiques toujours plus extrêmes, il s'approche progressivement d'une confrontation avec la mort elle-même, dans ce que l'auteur rapproche des ordalies²⁷.

Ce phénomène est éprouvé, dans le contexte de réhabilitation des friches minières, à travers des pratiques observées sur les carreaux. Là, ce phénomène se traduit par une tendance à franchir les limites du parcours balisé, et induire un nouveau régime de risque à travers des activités initiées. Sur le carreau. La sécurisation engendrée par cette dernière ne neutralise pas l'attrait pour le risque : elle le déplace, et tend à en élever le niveau.

26. Duparc (François), « Les conduites à risque au regard de la psychanalyse », *Le Journal des Psychologues*, n°251, octobre 2007

27. "Ordalie", ou "jugement de dieu" fait référence à une pratique de jugement pratiquée principalement au Moyen Âge en Europe, où l'individu, en frôlant la mort (en tenant un fer brûlant ou en étant plongé dans l'eau, par exemple) voit sa survie interprétée comme la preuve divine de son innocence.

La pratique est couramment mise en lien dans un contexte contemporain, avec la prise de risque dans les théories de David le Breton et l'analyse psychanalytique des comportements à risque. Elle lie le fait d'échapper à un danger tangible et potentiellement létal, avec la probation des qualités de l'individu.

"Cette mise en danger de soi va parfois jusqu'à l'ordalie, c'est-à-dire le fil du rasoir où le danger est tangible"

Le Breton (David), « La passion du risque », dans Roche (Florence) (dir.) *L'aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2023, p. 11-18.

3. *Danger matériel: Le carreau comme berceau d'aventure*

3.a Exposition au danger matériel : parcourir le carreau pour négocier avec la mort

Dans le prolongement de la théorie de l'appel du risque évoquée plus tôt, on peut distinguer une première forme de prise de risque : celle qui confronte directement l'individu à un danger matériel objectivement identifiable. Dans ce cas, le risque procède à la mise en jeu concrète de soi face à des menaces susceptibles d'atteindre le corps.

Dans la première partie du livre *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Florence Roche fait appel aux témoignages de plusieurs "visages de l'aventure"²⁸ : un alpiniste, un navigateur et un groupe de militaires de haute montagne. Ces derniers, par les conditions "extrêmes" de leur pratique, s'exposent à des dangers matériels.

28. "*Visages de l'aventure*" est le nom de la première partie du livre dirigé par Florence Roche., (Roche) Op. Cit.



3.a.1 Pratiques informelles sur le carreau :

De façon similaire, sur le carreau de la mine, la prise de risque peut consister en une confrontation directe à des dangers matériels. Sols instables, structures dégradées, creusements ouverts ou vestiges techniques abandonnés forment autant de menaces concrètes, inhérentes au site. S'engager sur le carreau de la mine désaffectée implique l'acceptation de la présence de ces dangers comme condition préalable du parcours. Le risque ne relève pas ici d'une construction abstraite, mais d'une exposition réelle du corps à un milieu potentiellement léthal. La présence de danger matériel peut, en lui-même, motiver le parcours du carreau. Toutefois, outre une exposition à un danger matériel, le parcours de la friche minière est, acte prohibé, présente un risque de sanction. Le caractère transgressif de l'exploration des mines en friche tend à rendre cette motivation peu visible : les visiteurs de ces sites privés adoptent des pratiques discrètes, et leur passage demeure généralement sans traces apparentes.

3.a.2 institutionnalisation : de la sécurisation du site à l'illusion du risque

Dépasant, et allant au-devant de l'initiative personnelle, certaines réhabilitations d'anciens sites miniers composent avec la recherche de risque comme élément d'attraction. Dans une démarche d'ouverture au grand public, les sites miniers désactivés faisant l'objet d'une redynamisation sont sécurisés²⁹. Là les dangers latents du carreau sont désactivés, et le risque objectif est réduit. Toutefois, si le danger est écarté, certains sites tendent à cultiver, ou tout du moins à maintenir, le risque perçu dans le carreau d'origine.

fig.42: Le parcours dans les hauts fourneaux de Dolní Vítkovice est sécurisé aux moyens de barrières. La visite est encadrée par un guide.

29. Dans un article datant de 2003, décrivant le projet de redynamisation du site de Zollverein, Axel Sowa parle d'une "ceinture verte pour une "cité interdite"". Il laisse entendre là une mesure de sécurisation du site, mais pose également la question d'un site dont l'accès est limité et mercantilisé.

Sowa (Axel), « Zollverein ou l'espoir d'une renaissance », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 348, éd. Jean Michel Place, septembre-octobre 2003.p.82-89



Sécurisation imperceptible ou l'illusion du choix

L'ancien site sidérurgique de Duisburg, converti en parc paysager public et libre d'accès, accueille en moyenne un million de visiteurs par an³⁰. Comme l'indique la page internet officielle du site à l'intention du visiteur, "Landscape Park – Visitor Information", l'ancien site des aciéries a été aménagé pour permettre une fréquentation sécurisée des anciennes infrastructures industrielles. Si les visiteurs sont invités à circuler librement sur un vaste périmètre, l'accès à certaines zones est fermé ou réglementé pour des raisons de sécurité. Sur le site réhabilité, les règles de comportement - chemins à suivre, interdictions ponctuelles, signalétique - encadrent l'usage et la visite du carreau. Les dangers inhérents aux infrastructures industrielles désaffectées sont ainsi neutralisés, ou tenus à distance du visiteur.

Si le lieu est sécurisé pour l'accueil du public, les dispositifs mis en place s'inscrivent toutefois habilement dans l'esthétique originelle du lieu. En effet, les barrières, grilles et portillons qui encadrent le parcours du visiteur, notamment dans l'ancien haut-fourneau n°5 reconverti en point de vue, emploient les matériaux et codes visuels des structures d'origine. De fait, la sécurisation du lieu devient quasiment imperceptible, donnant au visiteur la sensation de parcourir une structure inchangée, encore empreinte de danger.

Par la dissimulation des dispositifs sécurisants, la réhabilitation du site des aciéries de Duisburg tend à conserver le risque perçu : si le risque objectif est neutralisé, la peur subsiste. De cette façon l'appel du risque, qui génère l'attrait pour les ruines, est mis à profit dans le lieu patrimonialisé : il attire les visiteurs en quête de probation.

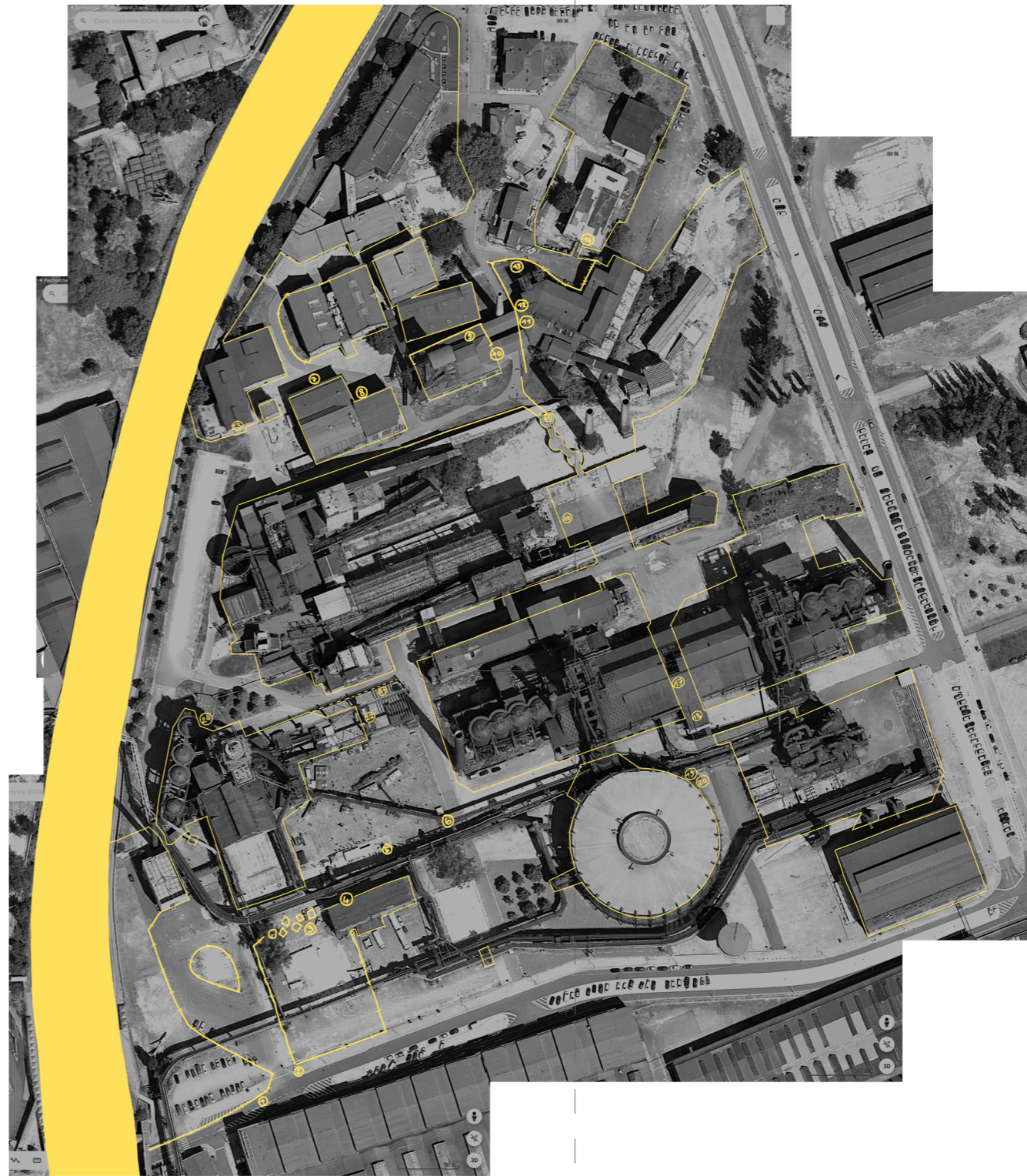
fig.43: Plateforme aménagée dans la partie basse du fourneau n°5. Des barrières en acier perforé et des tubes d'acier cloisonnent le parcours : à droite et à gauche, l'accès aux escaliers est bloqué

30. Landschaftspark Duisburg-Nord, *Landscape Park – Visitor Information*. page internet, consultée le 30 avril 2026.

Sur le site minier d'Ostrava Vítkovice, l'architecte Josef Pleskot, acteur majeur de la reconversion du lieu en site patrimonial et culturel, adopte une posture similaire pour permettre l'accessibilité du site au public.

L'accès est autorisé sur le carreau, et accessible gratuitement. L'installation de limites physiques et signalétiques guide toutefois le parcours du visiteur pour en limiter les risques. Si les bâtiments existants dont le délabrement est avancé sont laissés à vue, ils sont rendus inaccessibles au visiteur. De façon similaire à Duisburg, les dispositifs sécurisants sont discrets, et tendent à s'inscrire dans une continuité esthétique avec les bâtiments existants. Ainsi, la déambulation parmi les anciens édifices confère une impression grisante de prise de risque, alors même que le danger est soigneusement écarté. Par la discrétion des limites et des interdictions, le visiteur se voit offrir une illusion de liberté : il renonce de lui-même à pénétrer dans les bâtiments, soucieux de sa propre sécurité face au danger, sans toujours percevoir qu'aucune autre possibilité ne lui est réellement offerte.

Lors d'une première visite du site de Dolní Vítkovice, à Ostrava, je crois d'ailleurs parcourir un site intouché, si ce n'est pour quelques bâtiments clos rénovés et transformés en musées. Lors de mon retour sur les lieux, à l'issue d'une première démarche de recherche, je m'attache à expliciter les limites de mon parcours sur le carreau, en consignnant les barrières rencontrées dans une cartographie. (Voir protocole n°3 en index)





Ostrava : simulation et commercialisation du risque

La posture adoptée pour la sécurisation des hauts fourneaux d'Ostrava diffère de celle observée au sol, et dans le parc paysager de Duisburg. En effet, les dispositifs mis en place dans les hauts-fourneaux pour l'accueil des visiteurs (garde-corps, plateformes, escaliers ou dispositifs de guidage) sont mis en retrait par rapport au bâti originel. Les éléments ajoutés sur le carreau et sur les structures hautes sont mis en évidence par leur teinte jaune vif³¹. Le choix de couleur, s'il différencie clairement l'ancien du nouveau, s'inscrit dans une continuité avec l'identité industrielle du lieu. Rappelant par leur couleur les zébrures alarmistes³² présentes sur le carreau, elles évoquent le danger. Ainsi, les barrières, tout en neutralisant les risques inhérents aux infrastructures, contribuent à alimenter la vision de Dolní Vítkovice comme lieu dangereux. Ici, la peur est programmée. Par ce que l'architecte tchèque Zdeněk Fránek désigne comme une conservation du "Genius loci"³³, l'architecte Josef Pleskot entretient le caractère exaltant du parcours du carreau. Les dispositifs, qui guident le parcours des visites guidées et payantes, créent finalement l'illusion d'une prise de risque : mettant à profit l'attrait humain pour l'aventure.

31. Petr Volf décrit le travail de l'architecte Josef Pleskot. Il dit, au sujet des nouveaux dispositifs : "Des garde-corps jaunes, qui désignent les chemins pouvant être parcourus en sécurité par les visiteurs grimpant les structures massives, sont visibles de loin"

" Yellow rail guards designating routes that can be safely navigated by people climbing its massive body can be seen from afar. "

(Volf)Op. Cit., p.145

32. A Dolní Vítkovice, les zébrures noires et blanches peintes sur les structures avaient à l'origine vocation à signaler un danger. On peut cependant observer, sur le site réhabilité, la réfection de ces marqueurs signalétiques désormais désuets, ainsi que l'ajout de nouvelles zébrures dans des lieux vraisemblablement sans danger.

33. "Le genius loci de Vítkovice réside dans l'ambiance puissante du complexe" "The genius loci of Vítkovice lies in the powerful ambience of the entire complex" Zdeněk Fránek, cité dans la préface du livre de, 1492. *The Story of Dolní Vítkovice*, (Volf)Op. Cit., p.145



À Duisburg et Ostrava, la réhabilitation des lieux, pour les rendre attractifs, semble finalement s'appuyer sur l'attrait pour les sites industriels désaffectés, en qualité de support de prise de risque. L'aventure y est institutionnalisée, et fait l'objet d'une programmation : le lieu est pensé pour servir le besoin humain de probation. Par la sécurisation des lieux, qui permet leur accueil du grand public, le danger matériel réel est écarté. Ainsi, la prise de risque programmée s'appuie davantage sur l'indétermination du lieu par le visiteur, et le sentiment de peur de ce dernier³⁴; que sur une exposition à des dangers objectifs. L'aventure proposée aux visiteurs fait ainsi écho à la théorie de Nicolas Zeller, mentionnée plus tôt. Selon le médecin de guerre et écrivain, la peur, qui n'est pas nécessairement proportionnelle au danger réel, offre une opportunité pour la mise en jeu de soi. Finalement, la prise de risque, dont les enjeux sont ainsi maîtrisés, est rendue accessible au plus grand nombre.

34. Le parcours des hauts fourneaux est pensé de sorte à évoquer une prise de risque. Suivant le cheminement historique du minerai vers le four, la visite casquée est programmée pour impressionner le visiteur. Au vu du parcours de visite dans le haut fourneau n°1, et de la neutralisation programmée du danger dans celui-ci; on peut penser qu'au-delà de la sécurité, le port obligatoire du casque permet de donner à la visite l'aspect d'une pratique risquée.

Le théoricien de l'art Petr Volf indique : "L'impression est saisissante : on s'approche rapidement d'un bâtiment monstrueux, dont l'immense énergie n'a pas encore eu le temps de se dissiper."

"The impression is powerful : one quickly gets close to a monstrous building whose immense energy has not had the time to evaporate yet." (Volf)Op. Cit. p.145



3.b Le carreau comme terrain de jeux dangereux

Comme énoncé précédemment, le danger inhérent aux infrastructures minières en ruine suffit à rendre leur parcours dangereux. Toutefois, certaines pratiques recensées sur le carreau engagent elles-mêmes une prise de risque exposant le corps à des dommages matériels. En mobilisant les infrastructures comme supports d'activités physiques engageantes, ces usages placent les pratiquants dans un double régime de risque, à la fois lié au milieu et à l'action entreprise.

3.b.1 Double régime de risque :

On peut, pour illustrer ce phénomène, évoquer l'emploi des ruines du puits Arthur-de-Buyer comme terrain d'airsoft et de paintball. Outre un support formel pratique, ces activités sportives empreintes de risque trouvent, par les dangers inhérents des infrastructures minières, une augmentation du régime de risque dans lequel elles s'inscrivent : consolidant leur attrait en tant que vecteur de probation.

Dans ce cas précis, la pratique, si elle est risquée, est toutefois encadrée. La démarche de réemploi du site, initiée par une association locale d'airsoft³⁵, est menée avec l'accord préalable des propriétaires du puits Arthur-de-Buyer. L'organisation de l'événement par un groupe associatif autorisé, si elle ne permet pas d'éliminer tout risque, contribue à en limiter l'ampleur. Par la surveillance des participants et l'encadrement des usages, la prise de risque est contenue et rendue plus accessible, tout en demeurant constitutive de l'expérience du lieu.

*fig.44: "Complètement laissé à l'abandon, le lieu a depuis attiré de nombreux artistes en herbe qui ont laissé leur empreinte sur les murs, recouverts de graffitis."
Photos Louane Masson, 18 juil. 2024, L'Est Républicain.*

35. Henri (Pierre), « Magny-Danigon : 60 combattants jouent à la petite guerre », *Le Pays*, 9 juin 2011. Et « 50 participants au jeu de guerre imaginé par S-Airsoft », *Le Pays*, 8 juin 2013.



3.a.2 Pallier le risque réduit :

Le site de Duisburg, dont la réhabilitation en site touristique écarte les dangers matériels, voit lui aussi fleurir des pratiques informelles risquées. On peut notamment rappeler l'exemple des freerunners et des traceurs dans les anciennes aciéries de Duisburg. Par sécurisation partielle des infrastructures, mise en place dans une logique d'accueil du public, les risques liés au parcours du site sont significativement réduits. Les pratiques de freerun observées sur le carreau de Duisburg constituent une illustration concrète du mécanisme décrit plus tôt : confrontés à un risque objectif réduit par la sécurisation, certains visiteurs engagent leur propre régime de risque : par des sauts, des franchissements et des réceptions acrobatiques. Ainsi, le risque assumé par les pratiquants repose principalement sur les actions qu'ils engagent eux-mêmes, par leur pratique, plutôt que sur la dangerosité globale du milieu.

fig.45: Programmes extraits de vidéos de Parkour sur le site de Duisburg Landschafts-park, retraçant la pratique de Felix et Nikolaus Kleemens

fig.46: idem.



3.b.3 Friches réhabilitées : organisation, simulation et commercialisation du risque :

Sur le carreau, l'attrait pour le risque peut faire l'objet d'un réemploi institutionnalisé. Par l'organisation de nouvelles activités à caractère risqué, certaines réhabilitations de site tirent profit de l'attraction existante pour le lieu, en qualité de lieu dangereux. On peut citer, pour illustrer ce propos, l'établissement de parcours d'escalade, de chemins de grimpe, et d'un bassin de plongée sur le site de Duisburg; et l'aménagement d'un parc de trampoline sur celui d'Ostrava. Ces nouveaux usages sources d'"adrénaline"³⁶, dérogent à la fonction historique du lieu. Ici, les caractéristiques anxiogènes inhérentes au site industriel en friche sont détournées, et employées comme outil sensationnel. A l'instar de la pratique informelle du freerun, le risque inhérent aux activités mêmes semble pallier le risque neutralisé par la réhabilitation du lieu.

La mise en danger est organisée, encadrée et maîtrisée : elle repose davantage sur la peur que sur le danger objectif du site. Cette logique rejoint la théorie de Nicolas Zeller, évoquée plus tôt : la peur, indépendante de l'ampleur réelle du danger, suffit à fonder une épreuve de soi³⁷. Le carreau réhabilité s'affirme ainsi comme un terrain de probation administré où la peur est programmée, et le risque dosé.

fig.47: Au cours de l'événement ExtraSchicht, un fil tendu se supplémente au parcours permanent du chemin de grimpe, offrant aux visiteurs la possibilité de s'essayer au funambulisme. La pratique est ici encadrée : le visiteur est équipé d'un baudrier qui veille à neutraliser les risques de chute mortelle.

36. Une brochure publicitaire du parc paysager de Duisburg Nord indique : "Le Parc Paysager est un lieu d'activité. Ressentez l'adrénaline sur le parcours accrobranche et le jardin de grimpe ou partez à la découverte des profondeurs dans l'ancien gazomètre devenu paradis pour les plongeurs : Des expérience nouvelles vous attendent dans les quatre coins du parc".

37. Voir partie 2.b sur le dépassement de la peur comme support de probation.



Conclusion 3 :

Danger matériel :

Le carreau comme berceau d'aventure

Certaines pratiques observées sur le carreau de la mine peuvent être interprétées à la lumière des théories de l'attrait pour le risque développées par David Le Breton. Les sites miniers désaffectés se caractérisent par une dangerosité matérielle, soit objectivement identifiable, soit à l'inverse indéterminée. L'omniprésence du danger rend leur parcours propice à une prise de risque, par engagement du corps face à des menaces potentiellement létales. En s'engageant volontairement dans ces lieux instables, les visiteurs transforment le danger en expérience signifiante : il fait du carreau un espace de probation où le risque est un outil par lequel se confirme le sentiment d'exister. La fréquentation des friches minières, en tant qu'espaces dangereux, ne relève ainsi pas uniquement d'un usage opportuniste : elle peut s'inscrire dans une quête d'intensité existentielle.

Dans les sites miniers réhabilités de Duisburg et d'Ostrava, les risques liés aux dangers matériels sont largement réduits, voire neutralisés, afin de permettre une ouverture au grand public. La prise de risque face au danger matériel y fait alors l'objet d'une formalisation : elle est organisée, encadrée et mise en scène. Le risque réel est remplacé par un risque contrôlé, voire illusoire, reposant davantage sur le maintien de la peur que sur une exposition effective au danger.

Par l'encadrement des pratiques et la réduction des enjeux, la prise de risque comme support de probation devient ainsi accessible au plus grand nombre. Dans le même temps, cette institutionnalisation rend plus difficile l'émergence de prises de risque à forts enjeux, fondées sur une confrontation au danger matériel réel. La surveillance accrue et l'application d'un cadre normatif clair ajoutent, en effet, une dimension transgressive supplémentaire aux pratiques informelles. Le carreau réhabilité se trouve ainsi transformé : d'espace de mise en danger, il devient un dispositif où le risque est dosé, simulé et administré.

fig.48: Le haut fourneau n°1 de Duisburg accueille désormais un chemin de grimpe. Des échelles et des plateformes y sont installées.

4. Transgression : la mise en jeu de soi face à la disqualification

4.a La friche comme espace de transgression

Outre un danger matériel, certaines pratiques recensées sur le carreau exposent à des risques de sanction. Alain Jacquot-Boileau, en parlant des dangers du site du puits Arthur-de-Buyer, souligne l'aspect transgressif de la visite de ce dernier :

“Si le site est dangereux, il est aussi privé³⁸”

En effet, le parcours sans autorisation préalable du puits Arthur-de-Buyer, et plus généralement des mines désaffectées, constitue une infraction : la friche minière est un lieu privé, dont la pénétration est, de fait, défendue par la loi³⁹. Si le franchissement de la limite légale établie autour du site ne constitue pas, en lui-même, un danger matériel, il constitue néanmoins une prise de risque en s'opposant à l'ordre normatif.

38. Boileau, Alain Jacquot, « *Le puits Arthur-de-Buyer : nouvelles images* », *OverBlog*, 2011, [en ligne]

39. Les mêmes règles s'appliquent à la totalité des friches minières de France, qui appartiennent soit à des compagnies minières, soit à des particuliers, soit à l'Etat.

De la peur de la mort à la peur de la disqualification :

On peut mettre cet aspect en regard des théories de David Le Breton, sociologue et professeur à l'université de Strasbourg, sur les conduites à risques. Dans un ouvrage qui leur est dédié, l'auteur explique qu'une prise de risque passant par la transgression d'un interdit (graffiti, intrusion, pratiques illégales), fait courir un danger qui n'est pas principalement corporel. Ce dernier est davantage juridique, social et symbolique. En effet, le risque réside dans l'exposition à la sanction et à la disqualification⁴⁰, plutôt qu'à l'accident ou la mort.

De fait, la conduite à risque transgressive constitue une épreuve de soi par confrontation à la norme plutôt qu'à un danger matériel. Par l'opposition aux normes légales, sociales ou symboliques, l'individu provoque une occasion d'éprouver son libre arbitre. Toutefois, la probation par transgression n'est pas proportionnelle à la gravité objective des enjeux. Ce qui compte n'est pas l'ampleur du risque réel, mais l'intensité de la peur qu'il génère et le sentiment de triomphe qui suit son dépassement. En ce sens, une transgression à faibles enjeux peut constituer une mise à l'épreuve existentiellement significative, dès lors qu'elle produit une confrontation authentique avec la peur de la sanction ou de la désapprobation⁴¹.

40. Le Breton parle, outre les sanctions juridiques, de la disqualification sociale. Selon lui, le risque engendré par la transgression est lié à l'exposition d'un individu à la désapprobation, par les autorités légales comme par les pairs.

" La transgression met en jeu la reconnaissance ou la disqualification de l'individu dans l'espace social. " David Le Breton, *Conduites à risque*, 2013, p. 22.

41. Voir théorie évoquée plus tôt sur le dépassement de la peur, par Nicolas Zeller, dans l'ouvrage Roche (Florence) (dir.), *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025.



Une prise de risque facilitée par l'indétermination du lieu :

Les analyses précédentes ont montré que le carreau de la mine constitue un espace profondément indéterminé, tant du point de vue matériel que normatif. Si cette indétermination rend le lieu propice à une confrontation directe au danger matériel, elle affecte également la lisibilité des cadres juridiques, sociaux et symboliques qui régissent habituellement les usages de l'espace. L'indétermination des normes qui régissent le carreau en friche impacte vraisemblablement les pratiques qu'elle accueille.

D'une part, le lieu, par sa distance à l'espace urbain et son caractère désert, limite les enjeux liés à la pratique transgressive : la faible surveillance du lieu réduit le risque de sanction. Tim Edensor, professeur de géographie sociale et culturelle, décrit dans l'ouvrage *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality* certains usages faisant profit d'un retrait du regard social et juridique. Il indique :

"De toute évidence, les ruines sont des lieux où les individus peuvent consommer de l'alcool et des drogues sans être soumis à une surveillance^{42,43}."

D'autre part, le caractère flou du cadre normatif, appuyant la contingence d'une sanction, engendre l'inquiétude, et la peur. Ainsi, la prise de risque par transgression dans la friche minière est à la fois amplifiée et rendue accessible par l'indétermination du lieu : ce dernier forme le support sensationnel d'une prise de risque à faibles enjeux.

Tim Edensor indique :

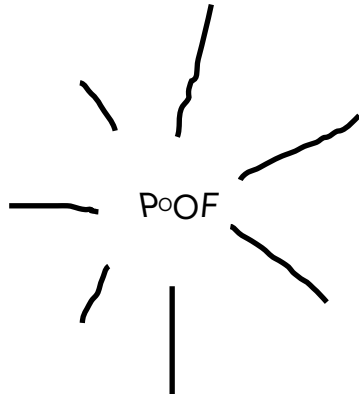
"Sous-déterminé par les usages habituellement sur-prescrits comme "officiels" ou "appropriés", le caractère lâche de l'espace en ruine autorise une grande diversité de pratiques⁴⁴."

fig.49: Bouteilles de bière laissées dans la salle de coulée de du site de Duisburg.

42. "Most evidently, ruins are places where people are able to drink alcohol and take drugs without being subject to surveillance" (Edensor) Op.Cit. p.27

43. voir usages recensés plus tôt au puits Arthur-de-Buyer

44. "Under-determined by the usually over-prescribed "official" or "appropriate" uses, the looseness of ruined space permits a wide range of practices" ibid.



4.b Pratiques transgressives sur le carreau

4.b.1 Occupation du puits Arthur-de-Buyer : une prise de risque transgressive :

Certaines pratiques évoquées plus tôt peuvent être regardées par le prisme de la recherche de transgression. L'occupation informelle du puits Arthur-de-Buyer en est un exemple. Le site du puits Arthur-de-Buyer est interdit au public. La visite de celui-ci représente un acte de transgression. au-delà de dangers matériels, donc, l'individu qui s'introduit sur le site s'expose à des sanctions.

Le passage seul de l'individu, ne laissant pas de traces, demeure difficile à repérer. L'installation d'activités ou d'un foyer sur le site, en revanche, est plus fréquemment signalée par des indices matériels : objets abandonnés, cercles calcinés et bouteilles laissées sur place constituent autant de preuves d'un acte de transgression légale⁴⁵.

45. A la différence des traces nécessaires comme des pas ou les marques d'un feu qui sont difficilement neutralisables, on peut penser que les objets et marques sont laissés derrière comme des balises signalétiques. Semblablement aux cadenas ou aux graffitis perchés, ils forment des signaux couteux qui témoignent du courage et de la dissidence de l'auteur.



Un double régime de transgression :

Outre le risque légal encouru par les usagers du site, les bouteilles et cartouches de gaz hilarant laissées derrière témoignent d'une prise de risque vis à vis de la norme sociale. En effet, si la consommation d'alcool et l'inhalation de protoxyde d'azote ne sont pas interdits, ils sont toutefois encadrés par des normes implicites de bienséance. Par la prise de substances socialement réprouvées, l'individu s'expose à la désapprobation de ses pairs, pouvant mener à sa disqualification sociale. Ainsi, par l'installation d'usages réprouvés sur le lieu, les individus s'exposent à un double régime de risque : à la fois légal et social.

Par une prise de risque consciente, le triomphe sur l'autorité :

Dans le cliché de la salle des pendus posté par Thomas Bresson⁴⁶, le caractère transgressif de l'appropriation de la salle des pendus est appuyé, sur l'un des murs du bâtiment, par les inscriptions : "MAIS QUE FAIS LA POLICE ?" et "SAÏD BAISE LA POLICE"⁴⁷ (fig.49). Il s'agit vraisemblablement, là, d'une discussion entre plusieurs squatteurs⁴⁸, par graffiti interposé. Ce dialogue inscrit, empreint d'ironie, laisse savoir que les individus se sont approprié les lieux en pleine conscience de l'illégalité de leurs actes. Ces marques laissées, au-delà de leur caractère informateur de l'appropriation passée, constituent un signal. A la différence d'une trace de pas ou d'un cercle calciné, les marquages sont contingents et volontaires : ils ont une fonction probatrice de la prise de risque des individus, et de leur triomphe sur le danger.

fig.50: Voiture calcinée dans la salle des pendus du puits Arthur-de-Buyer. On lit sur les murs les inscriptions d'usagers clandestins.

46. Mentionné plus tôt, pour illustrer la prise de refuge dans les ruines de la mine.

47. Ce graffiti fait par ailleurs référence à un graffiti réalisé dans le film *La Haine* (1995) réalisé par Mathieu Kassovitz.

48. Squatteur, Squatter : nom masculin, anglicisme. Un squatteur est une personne qui squatte, c'est-à-dire qui occupe de manière illégale un logement, un bâtiment qui ne lui appartient pas. Les squatteurs logent généralement dans un logement inoccupé, laissé à l'abandon. (Source : dictionnaire français l'internaute)

4.b.2 Graffiti dans les hauts fourneaux Duisbourgeois

Lors d'une première visite des anciennes aciéries de Duisbourg, j'ai été frappée par l'abondance des graffitis, gravures et autres inscriptions apposés sur les anciens hauts fourneaux du site. À l'occasion d'une seconde visite, j'ai entrepris d'en réaliser un relevé systématique, pour tenter de rendre compte de leur densité, de messages véhiculés, et des différentes approches graphiques (voir protocole n°4 en index).

Une mise à l'épreuve face au lois :

Les nombreux graffitis présents sur l'ancien site industriel de Duisburg sont autant de marques de prises de risques. Le marquage des structures constitue un acte transgressif. En effet, il est interdit dans les lieux publics comme privés. Une dégradation de bien qui constitue une contravention ou un délit⁴⁹ (selon le lieu et le degré de détérioration). Par la pratique transgressive du graffiti, l'individu s'expose à une sanction légale.

Une mise à l'épreuve face au danger matériel :

Lors de visites de l'ancien site minier de Duisburg, j'ai pu constater une forte concentration de marquages dans les zones présentant une difficulté d'accès : hauts fourneaux, cheminées, plateformes... Ces lieux sont empreints de dangers matériels (chute, heurt ...), qui contribuent vraisemblablement à motiver les actes de marquage⁵⁰.

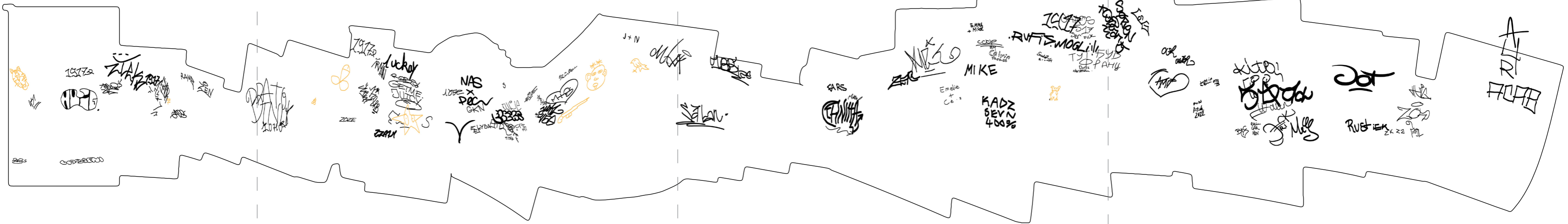
49. Code pénal, article 322-1 :

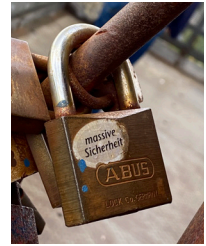
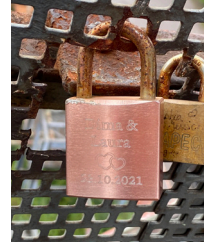
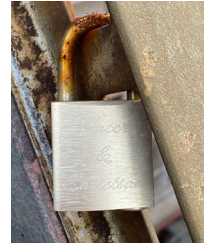
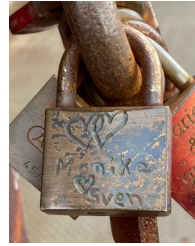
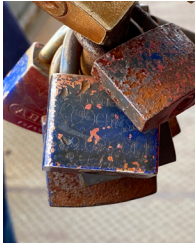
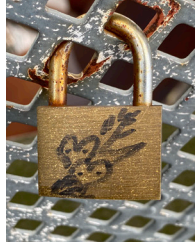
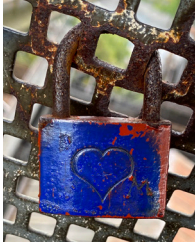
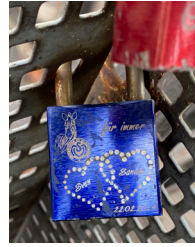
« La destruction, la dégradation ou la détérioration d'un bien appartenant à autrui est punie de deux ans d'emprisonnement et de 30 000 € d'amende... »

Code pénal, article R635-1

« Le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, véhicules, voies publiques ou mobilier urbain est puni de l'amende prévue pour les contraventions de la 5e classe. »

50. Si ces lieux sont communément perçus comme "plus dangereux", ils sont aussi à l'abri des regards. Leur retrait par rapport aux sentiers battus du carreau limite le risque de sanctions vis à vis du marquage.





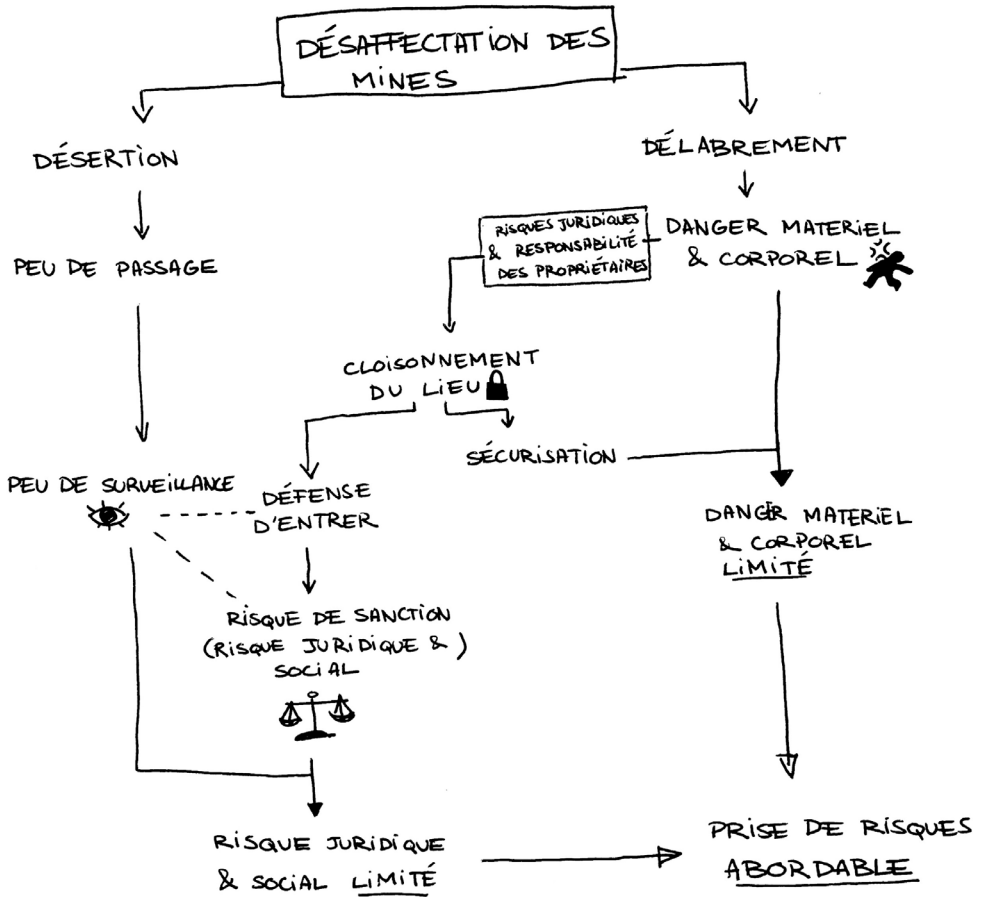
Une appropriation à l'épreuve du temps :

Outre la transgression légale, ces marques, par leur qualité pérenne, peuvent être considérées comme une transgression des normes temporelles. En effet, l'individu, en laissant derrière une marque durable de sa présence, simule une forme de rémanence. Par un marquage territorial, il inscrit dans le lieu une trace de sa présence physique révolue, et de son appropriation de celui-ci : une manière d'affirmer durablement : « j'étais là ». Si la présence physique de l'individu est, par définition, limitée et inscrite dans un temps fini, la trace qu'il laisse prétend lui survivre et s'inscrire au-delà de cette limite. Le marquage vient ainsi contester l'ordre temporel qui assigne à toute présence humaine un caractère éphémère, et oppose une résistance symbolique à l'effacement.

Outre les graffitis et les gravures, les structures des hauts fourneaux de Duisburg portent une abondante accumulation de cadenas scellés. Souvent gravés ou signés, ceux qui recouvrent poteaux, grilles et anneaux du haut fourneau n°5 témoignent eux aussi d'une appropriation symbolique de l'espace. La plupart portent, par ailleurs, deux noms plutôt qu'un seul : au-delà de l'affirmation d'une présence individuelle, ils matérialisent l'union de deux individus. Par sa vocation à durer, le cadenas se présente comme le témoignage matériel d'un attachement que ses auteurs souhaitent soustraire à l'usure du temps. La structure industrielle devient ainsi à la fois support d'appropriation, témoin d'un lien affectif et instrument d'une transgression des règles nécessaires de l'éphémère.

Au cours d'une visite du Duisburg Landschaftspark en septembre 2025, j'ai réalisé une collecte photographique de ces manifestations d'attachement. Le protocole de cette démarche est développé en index (voir protocole n°5).

Fig: Cadenas scellés sur le haut fourneau n°5 de Duisburg. Le plus ancien est daté de 2010



Une prise de risque accessible

Les pratiques de graffiti observées sur le carreau, et plus spécifiquement à l'intérieur des hauts fourneaux, relèvent d'une prise de risque à faibles enjeux. Le risque lié au danger matériel y est largement écarté par la sécurisation préalable du site, si bien que l'engagement du corps s'apparente davantage à une performance physique⁵¹ qu'à une réelle mise en danger. Par ailleurs, la faible surveillance du lieu contribue à en faire une proie facile pour les tags⁵². Le placement spécifique des marquages dans des détours couverts des infrastructures tend à réduire davantage la probabilité de sanction. La présence cumulative de graffitis préexistants contribue à brouiller le cadre normatif social, laissant supposer une tolérance implicite de la pratique. Le geste de transgression est, de fait, largement dédramatisé, et ainsi relativement accessible. Cette accessibilité se traduit par des inscriptions vraisemblablement improvisées : réalisées sans préméditation ni maîtrise technique particulière. Une majorité de ces marques rudimentaires sont laissées à l'aide d'outils accessibles (pierres blanches, stylos, clés...), et ne portent pas les codes stylistiques ni la signature d'auteurs de graffiti expérimentés. La transgression y devient ainsi ordinaire, discrète et peu engageante, favorisant une multiplication de prises de risque de faible intensité.

fig.51: schéma explicatif de la facilitation de la prise de risque dans les friches.

51. La densité de graffiti est plus importante dans la partie haute du haut fourneau n°5, qui est accessible par des séries d'escaliers.

52. Tag : 1. Graffiti tracé ou peint, caractérisé par un graphisme proche de l'écriture et constituant un signe de reconnaissance (Dictionnaire Larousse en ligne).

Hello
my name is

QNTA

spectumstore.com

© SPECTRUM "Out of frame"



4.c Par sa formalisation, la transgression invalidée

A travers sa réhabilitation institutionnelle, le carreau devient le support d'usages formalisés, organisés et encadrés. Certains des usages installés dans ces sites mobilisent des ressorts proches de ceux des pratiques transgressives informelles. Ce régime de prise de risque connaît ainsi un réemploi comparable à celui observé dans la relation du visiteur au danger matériel : ce qui relevait auparavant de l'initiative individuelle et de l'écart à des normes ambiguës se voit progressivement confiné à un cadre explicite autorisé, balisé et légitimé.

Risque accessible : la fin du risque

L'organisation d'événements culturels sur le carreau, tels que des concerts de musiques alternatives, en est une illustration⁵³. Ces manifestations peuvent être mises en regard de pratiques informelles historiquement marginales ou illégales, comme les free parties : dans les deux cas, les usages s'écartant des normes culturelles dominantes, et exposent leurs participants à une possible désapprobation sociale. Toutefois, une fois institutionnalisée, annoncée et encadrée, cette prise de risque social est rendue accessible à un public élargi, incluant à la fois les communautés concernées et des visiteurs extérieurs.

En devenant autorisée et visible, la pratique perd sa qualité transgressive. Le passage de l'illégalité à la légalité transforme la nature même du risque : l'écart à la norme est neutralisé par sa reconnaissance officielle. Ce qui constituait un geste marginal ou dissident devient une pratique assumée, intégrée au fonctionnement du site. La formalisation rend ainsi la prise de risque plus accessible, mais invalide le risque transgressif en tant que tel.

fig.52: Croquis réalisés durant le festival de rock alternatif Fest der Vielen à Duisburg.

53. Le festival de rock alternatif "Fest der Vielen", évoqué précédemment, est un événement autorisé, organisé par l'association SGD V e.V. Il est soutenu par le ministère de la Culture et de la Science du land de Rhénanie-du-Nord-Westphalie (NRW), ainsi que par le fonds de soutien Interkultur Ruhr 2025.

GRAFFITI WORKSHOP

FÜR KIDS

(12 - 16 J.)

27.09.

10 - 16 UHR

EMSCHERHALLE
LANDSCHAFTSPARK
DUISBURG NORD

HAPPENING ALL AGES
MIT DABEI: DJ JACEK!

ANMELDUNG
VOM 01.08. - 26.09.25

✉ MAIL: HALL-OF-FAME-DUISBURG@WEB.DE
f FACEBOOK: HALL OF FAME DUISBURG

Ministerium für Kinder, Jugend, Familie,
Gleichstellung, Flucht und Integration
des Landes Nordrhein-Westfalen



LKJ

Landesvereinigung
Kulturelle Jugendarbeit
NRW e.V.



DUISBURG
am Rhein

Vers l'effacement de la transgression

La dynamique de formalisation des usages du carreau s'observe également dans le traitement des marquages. Sur le site de Duisburg, les symptômes de transgression présents dans les zones les plus visibles du public font l'objet d'actions de nettoyage. Ce dégraffitage⁵⁴ se fait notamment sur les faces extérieures visibles des hauts fourneaux⁵⁵. Le site accueille par ailleurs ponctuellement des ateliers de graffiti encadrés⁵⁶. Cette approche paradoxale distingue des pratiques formalisées et légitimées d'usages informels désormais disqualifiés. L'instauration d'un cadre normatif clair, fondé sur la visibilité, la sécurité et l'image du site, contribue ainsi à l'effacement progressif des pratiques transgressives spontanées, au profit de versions encadrées, programmées et socialement acceptées.

La formalisation des usages sur le carreau, en augmentant la fréquentation du site et les enjeux associés à sa gestion, tend finalement à redéfinir les limites du tolérable. Plus le cadre normatif se précise, plus les marges laissées aux pratiques informelles se réduisent. La transgression, devenue visible et reproductible, est progressivement neutralisée par son intégration programmée dans le site réhabilité.

fig.53: Programme pour un atelier de graffiti sur le site de Duisburg Landschaftspark, ouvert aux enfants de 12 à 16 ans et encadré par Streetwork Duisburg.

54. dégraffitage, n.m. : action d'effacer ou de recouvrir des graffitis ou d'autres types d'inscription murale sans dégrader leur support.

Équivalent étranger : buffing. Commission d'Enrichissement de la langue Française, *Vocabulaire de la culture (liste de termes, expressions et définitions adoptés)*, Bulletin officiel n° 21, 24 mai 2018 [en ligne].

55. À Duisburg, j'ai pu m'entretenir avec l'un des bénévoles œuvrant pour le nettoyage du site. Soucieux de la préservation du lieu pour sa qualité historique, l'instituteur retraité me confie : "ces taggeurs nous mènent la vie dure."

56. Événement du 27 septembre 2025, organisé par le groupement de travailleurs sociaux Streetwork Duisburg en coopération avec le Bureau du bien-être des jeunes de Duisbourg. Le site organisateur annonce : "Retrouvez-nous au Landschaftspark ! À l'Emscherhalle, avec l'ancien haut fourneau en toile de fond, d'immenses murs n'attendent que vos graffitis !"

Nachtfrequenz Duisburg – Landschaftspark Duisburg-Nord, page de présentation de l'événement [en ligne]

"En lui se loge une intensité d'existence"¹

1. David le Breton sur le risque. Le Breton (David), «La passion du risque», dans Roche (Florence) dir., *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025. p.146

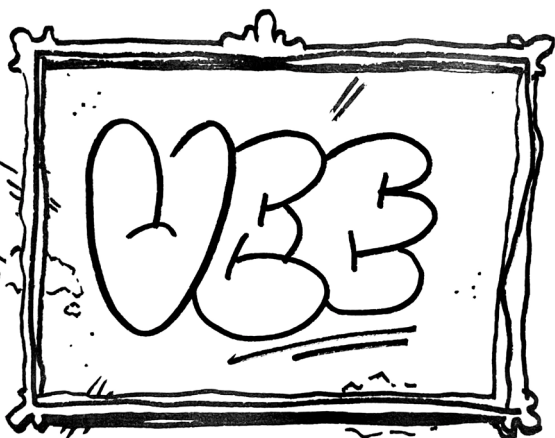
Conclusion 4 :

Prise de risque par transgression sur le carreau

Au-delà du danger matériel, le carreau minier constitue un terrain propice à une autre forme de prise de risque : celle qui naît de la transgression. En s'affranchissant des interdits juridiques, sociaux ou symboliques qui encadrent l'accès et les usages du lieu, l'individu s'expose moins à la mort qu'à la sanction, à la désapprobation ou à la disqualification. Cette mise en jeu de soi, telle que l'analyse David Le Breton, permet d'éprouver son libre arbitre dans l'opposition à la norme.

L'indétermination propre aux friches minières favorise de telles pratiques. La faible surveillance, l'ambiguïté des cadres d'usage et la relative invisibilité des actes commis réduisent les enjeux objectifs de la transgression, tout en maintenant la charge émotionnelle. Le carreau devient ainsi le support privilégié d'une dissidence récréative, où l'écart à la règle procure une forme accessible de probation.

Toutefois, dans les sites réhabilités, la formalisation progressive des usages tend à neutraliser sa dimension risquée. La diminution des enjeux objectifs ne suffit pas, en elle-même, à invalider la transgression comme forme de probation : une prise de risque modeste peut susciter une peur authentique et, par là même, permettre d'éprouver un dépassement de soi. La probation par transgression repose en effet moins sur l'ampleur du danger que sur l'intensité de la peur qu'il engendre. Or, en clarifiant les normes, en renforçant la surveillance et en intégrant des pratiques autrefois marginales, l'institution rend l'écart à la règle prévisible, balisé et socialement admis, ce qui en atténue la charge émotionnelle. La transgression perd alors sa portée non parce qu'elle devient moins dangereuse, mais parce qu'elle cesse de susciter la peur. Le carreau réhabilité n'apparaît alors plus comme un espace de dissidence potentielle : à mesure qu'il est reconnu et encadré, le risque transgressif s'y dissout.



"J'EXISTE
VRAIMENT"

5 : Preuves du triomphe sur le risque, vers un sensationnel consommable

5.a. Prise de risque indicée

Si les analyses précédentes ont permis de mettre en évidence l'existence et les ressorts d'un attrait pour le risque, son ampleur demeure néanmoins difficile à appréhender. La prise de risque repose sur des engagements individuels, situés et éphémères. Les pratiques qu'elle engendre sont fréquemment interdites, réglementées ou réprochées. Les pratiques à risque, pour échapper à la réglementation, sont finalement dissimulées pour la plupart. La prise de risque, ainsi menée hors du regard, ne se donne pas à voir sur le fait.

Dès lors, la prise de risque qui se donne rarement à voir dans l'action même, se manifeste à travers les traces qu'elle laisse derrière elle. Marques inscrites dans l'espace, objets prélevés sur le site, récits ou images diffusés a posteriori constituent autant d'indices de ces pratiques discrètes. En l'absence d'une observation directe de l'acte, ces vestiges en deviennent les principaux témoins. La représentation, notamment artistique, occupe alors une place centrale : elle rend perceptible ce qui s'accomplit hors du regard et atteste de l'attrait qu'exerce la transgression et la mise en jeu de soi.

5.b. Le marquage comme preuve située du triomphe sur le risque

Le graffiti laissé dans les infrastructures minières, comme celle de Duisburg et Magny Danigon, constituent une marque probante de prise de risque sur le carreau. Au-delà du produit d'une prise de risque transgressive, ces marques constituent une preuve du triomphe de l'individu face au danger. Par la hauteur à laquelle ils sont inscrits, ces marquages semblent ainsi proclamer : « Je l'ai fait ».

Rebecca Bliege Bird, professeure d'anthropologie à l'université de Pennsylvanie, explique qu'un marqueur placé dans un endroit dangereux ou difficile d'accès constitue un signal coûteux⁵⁷ : il prouve qu'un effort ou une prise de risque ont été mobilisés. Dans un article pour la revue *Current Anthropology*, elle précise que ces signes, en plus d'une preuve de l'action, sont voués à exprimer les qualités de leur auteur⁵⁸. Leur concentration accrue dans les zones hautes ou difficiles d'accès semble appuyer, sur le site de Duisburg, le rôle de signal des graffitis. Dans le cas du haut fourneau n°5, dont l'aspect brut et monumental renvoie une qualité hostile⁵⁹, le marquage agit comme une micro-appropriation d'un espace qui ne semble pas fait pour l'homme : la preuve d'un triomphe sur le danger et la peur.

57. La théorie du signal « coûteux » suppose l'existence d'un destinataire, qui n'est pas nécessairement contemporain de l'acte de marquage. Par sa permanence, la marque inscrit alors le témoignage dans la durée : elle atteste, auprès de visiteurs futurs, d'une présence passée dans un lieu hostile. Sur le carreau réhabilité, la fréquentation accrue augmente la probabilité que ce signal soit effectivement reçu, ce qui crée une relation de dépendance entre l'action de marquage, la marque et un témoin éventuel.

58. Bird, Rebecca Bliege affirme : « Les démonstrations qui requièrent de l'effort, de la compétence ou une prise de risque peuvent fonctionner comme des signaux de qualités sous-jacentes, telles que la compétence ou l'engagement. »

“Displays that require effort, skill, or risk can function as signals of underlying qualities, such as competence or commitment.” Bird, Rebecca Bliege, & Smith, Eric Alden, “Signaling Theory, Strategic Interaction, and Symbolic Capital”, *Current Anthropology*, vol. 46, no 2, avril 2005, p. 221–248.

59. L'hostilité du lieu est ici liée à la persistance de son esthétique anxigène, plus

Les marques qui défient le temps qui passe

Comme évoqué précédemment, la pratique du graffiti peut être envisagée, au-delà de la seule transgression du cadre légal, comme une tentative de s'affranchir des normes temporelles. En inscrivant dans la durée la trace d'une présence par nature éphémère, le marquage s'oppose symboliquement à l'effacement imposé par le temps. Dès lors, s'il constitue un acte de transgression, il fait également office de preuve : celle d'un triomphe, au moins symbolique, sur l'ordre temporel.

La vision des pratiques de marquage comme mise à l'épreuve des règles temporelles fait écho au discours de Rose Macaulay, qui lie un plaisir mineur au fait de graver son nom dans les ruines⁶⁰. La perception de cet acte par l'auteure se détache de la précédente analyse du graffiti, dans la mesure où elle n'associe pas le geste de marquage à une prise de risque corporel ou légal. Elle rejoint cependant l'interprétation de celui-ci comme une tentative humaine de rivaliser avec le temps. Selon Macaulay, la gravure traduit moins un vandalisme qu'un désir d'immortalité naïf, égoïste et dérisoire, face à des pierres vouées à durer bien plus longtemps que leurs auteurs.

qu'à un danger matériel objectif. En effet, la sécurisation du lieu précédant son ouverture au public neutralise les vecteurs de risque inhérents aux infrastructures.

60. "Il y a le plaisir d'écrire ou de graver son nom, comme l'a fait tout bon touriste de tous temps"

"There is a pleasure, [...] of writing or cutting one's name, as all good tourists have done in all times" introduction, p.XIV



5.c. Le prélèvement de fragments probants

Si le marquage constitue une preuve située d'une victoire face au danger, d'autres éléments, emportés en trophées, peuvent transmettre un message identique. La récolte de fragments dans les friches en est un exemple. Comme évoqué plus tôt, les ruines sont en proie aux pratiques de pillage. Au-delà d'un simple gain de matière, cet acte engendre à la fois une prise de risque, et restitue une preuve de celle-ci.

Preuve d'un périple

De la même façon qu'un tag peut être un signal coûteux, et exprimer les qualités de son auteur, un élément récolté sur un site intrinsèquement dangereux peut constituer la preuve d'un dépassement du risque. Dans les ruines, donc, le prélèvement d'éléments peut s'apparenter à une chasse au trophée, traduisant une volonté de garder trace d'une probation existentielle.

Le plaisir d'empocher un fragment dans les ruines est évoqué par Rose Macaulay dans l'ouvrage *Pleasure of Ruins*. L'auteure, qui qualifie ce plaisir de "mineur", donne l'exemple des touristes empochant les œufs de pierre des chapiteaux corinthiens effondrés⁶¹. Outre un gain de matière, évoqué dans la deuxième partie de l'analyse, Rose Macaulay associe cette "gâterie"⁶² à une volonté de touriste de garder trace de son périple dans les ruines. Cette pratique, caractérisée par un service de soi et une recherche de sensations immédiates, est détachée de la connaissance historique du lieu même. Dans son classement parmi les plaisirs mineurs, l'auteure ne condamne pas l'acte, mais ses motivations. En effet, Rose Macaulay différencie le pillage des pratiques de collecte "nobles", engendrées par la pratique des archéologues et historiens. Le prélèvement d'archive ayant pour but de servir une recherche historique du site, il constitue selon Macaulay un plaisir noble.

61. "There is the host of minor pleasures: looting, carrying away fragments (a treat enjoyed by great looters and small, from Lord Elgin and the Renaissance nobles and popes to the tourist pocketing stone eggs from fallen Corinthian capitals)." (Macaulay).Op. Cit. p.17-18

62. "a treat" (Macaulay).Op. Cit. p.17



Prise de risque en-soi

S'il contribue à garder trace d'une aventure dans un lieu dangereux ou difficile d'accès, le prélèvement d'un fragment constitue une prise de risque en soi. En effet, si petit soit le fragment, son prélèvement constitue un acte de vol dans la mesure où le lieu est approprié. A l'instar de la pratique du graffiti, le pillage constitue à la fois une transgression, et la preuve même de cette transgression. Le fragment prélevé peut ainsi être probant d'une prise de risque double : par le parcours du lieu et par la transgression.

Prélèvement sauvage à Duisburg

La pratique du pillage en tant que quête de trophée peut, dans contexte de la friche minière, faire écho au prélèvement de pièces rouillées effectué lors de ma visite du site de Duisburg en avril 2025. En effet, outre un gain matière dérisoire, j'ai vu en ces fragments l'opportunité de prouver mon périple solitaire dans la Ruhr. Animée, de plus, par l'excitation de commettre un petit vol, j'ai empoché ces fragments comme des trophées d'une part, et des pièces à conviction d'autre part.

Vers une commercialisation du symbole

L'envie d'empocher en souvenir un fragment du lieu visité est courant comme l'exprime Rose Macaulay. S'il est de nature informelle, l'emploi de la ruine comme support de pillage probateur fait l'objet, dans certaines réhabilitations de sites miniers, d'une pratique programmée. Sur les sites miniers réhabilités de Duisburg et Essen, l'envie du touriste de garder trace de son périple alimente une source de profit. Là, des boutiques de souvenirs font commerce de morceaux de fontes et de charbon anciens, ainsi que de produits dérivés fabriqués à l'effigie de la mine.

fig.54: Fragments prélevés sur le site de Duisburg Landschaftspark, au pieds du haut fourneau n°5, le 31 Mars 2025

fig.55: panier garni "Bergmannstraum" ("le rêve du mineur") vendu sur la boutique en ligne de produits dérivés Pottpräsent, qui fournit, entre autres, les mines d'Essen et Duisburg. Le panier contient de véritables morceaux de charbon, ainsi que des bonbons, sels de bain et savons à l'image du charbon.



... amplifiant la transgression

On peut envisager que le commerce, par les boutiques de souvenirs, de fragments issus de la ruine ait un effet possiblement contraire à la neutralisation décrite jusqu'ici. En matérialisant explicitement le cadre normatif, désignant ce qui est payant, et qui ne l'est pas, la boutique de souvenirs précise la limite contre laquelle le geste informel se définit. Loin de dissoudre la transgression, la formalisation tendrait ici à en restaurer les conditions : le caractère interdit du prélèvement sauvage s'en trouve aggravé, car mis en opposition directe avec une pratique légale et payante. L'institutionnalisation du prélèvement légal, en précisant ce qui est interdit, peut paradoxalement nourrir une logique de contradiction : conférant au pillage informel une puissance transgressive que la formalisation des usages avait progressivement dissoute, et stimulant ainsi les pratiques de petit pillage.

5.d. Récits imagés

Au-delà des traces matérielles laissées sur place ou emportées comme trophées, la prise de risque donne lieu à une autre forme de fixation : sa représentation a posteriori. Photographies, vidéos et récits diffusés après l'exploration composent autant de prolongements de l'expérience au-delà du moment vécu. S'ils permettent d'en conserver la mémoire, ils permettent d'attester auprès d'autrui le triomphe passé face au danger. L'image, témoin d'une action accomplie, constitue une preuve mobile, partageable, susceptible de circuler bien au-delà du site lui-même. Dans un contexte contemporain, l'exemple de la photographie d'urbex peut être cité.

fig.56: Un « urbexeur » visite un site industriel abandonné près de Paris, en 2019.

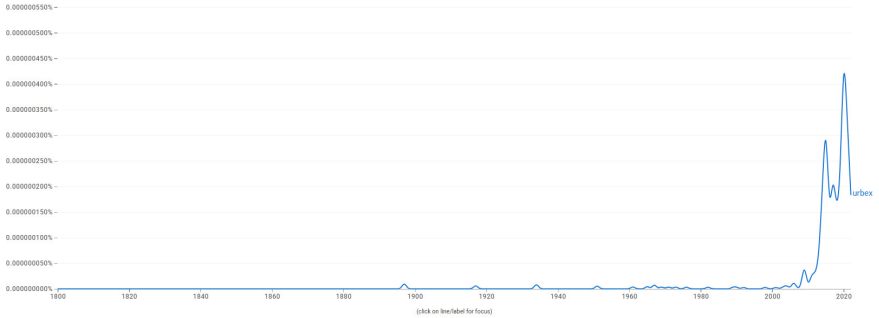


#urbex
12,9 m publications

Google Books Ngram Viewer

urbex

1800 - 2022 English Case-insensitive Smoothing of 0



Urbex : la prise de risque documentée

Popularisée avec l'essor des réseaux sociaux, la pratique de l'urbex⁶³ constitue une forme exemplaire de prise de risque mise en images. Pratiquée dans des lieux abandonnés, souvent interdits d'accès, elle expose ses adeptes à un double régime de danger : celui inhérent aux structures dégradées et celui des sanctions liées à l'intrusion. L'urbex engage ainsi simultanément le corps face au péril matériel et l'individu face à l'interdit juridique.

La popularité de la pratique n'est toutefois pas assurée par l'aventure elle-même, mais par la documentation de celle-ci : amplifiée par la popularité croissante d'Instagram et YouTube dans les années 2000. Ryan Madson, écrivain, urbaniste et enseignant d'architecture décrit, dans un article sur de la revue cinéphile en ligne *OffScreen*, décrit, en regard avec le film *Stalker* d'Andrei Tarkovski, l'accomplissement de la pratique photographique :

"le véritable accomplissement, et une part de l'attrait [des photographies de ruines] se passe hors champ, dans l'acte du photographe de voyager dans des lieux reculés et hostiles, de négocier avec les autorités, sinon de les contourner, de poser sur site du matériel photographique coûteux pour finalement capturer la précieuse image, digne de publication⁶⁴."

fig.57: Publications instagram associées à #urbex, le 5 mars 2026, 10:59.

fig.58: Classement du terme "urbex" dans les mots recensés depuis 1800, selon l'outil Google NgramViewer

Le terme "urbex" est la contraction du terme "urban exploration". Il décrit une pratique consistant à explorer des lieux abandonnés, généralement interdits au public. Le terme apparaît dans la langue française au début des années 2000, et est popularisé par son emploi sur les réseaux sociaux.

64. "The real achievement, and part of the attraction of ruin porn, occurs off-camera in the act of the photographer travelling to remote and forbidding places, negotiating with the authorities or otherwise dodging them, setting up expensive camera equipment on location, and finally capturing the prized, publishable image" Madson (Ryan), « Zones : Post-industrial aesthetics and environments after *Stalker* », *Offscreen* [revue en ligne], vol. 27, n° 3-4-5, mai 2023

Trophée et élément à charge

La diffusion des images transforme l'épreuve intime de soi en performance socialement reconnue. Cette diffusion n'est toutefois pas exempte de risques. En exposant publiquement des actes parfois illégaux, l'explorateur prolonge la transgression initiale. La photographie, trophée d'une conquête spatiale et symbolique, peut également devenir élément à charge. La reconnaissance recherchée s'accompagne ainsi d'une nouvelle vulnérabilité : exposant l'auteur des images à une disqualification sociale et légal après-coup⁶⁵.

5.e. Intensité⁶⁶ par procuration : le sensationnel consommable

Plus tôt, on évoque le fait que la ruine, particulièrement la friche industrielle, est un lieu rendu attractif par sa qualité de support de mise à l'épreuve. Mettant en jeu des dangers objectifs et explicites, ainsi qu'une indétermination entraînant la peur, elle offre aux visiteurs l'opportunité d'actualiser leur existence. Par un usage comme support de probation, la ruine est détachée de son contexte historique, et sert une émotion immédiate.

Par ailleurs, on peut observer que la ruine, par sa représentation, peut devenir support d'expérience par procuration. Par la représentation de la ruine, et des pratiques risquées qui s'y installent. Lorsque la ruine est représentée (peinte, photographiée, mise en scène), le danger réel disparaît, mais les signes du danger demeurent.

65. On peut donner l'exemple de l'explorateur urbain et écrivain Ninjalicious. De son vrai nom Jeff Chapman (1973-2005), est l'une des figures fondatrices de l'exploration urbaine contemporaine. Auteur de l'ouvrage *Access All Areas* (2005) et créateur du site *Infiltration.org*, il a longtemps préservé son anonymat, notamment pour se prémunir contre d'éventuelles poursuites liées au caractère souvent illégal de ses explorations. Son pseudonyme illustre la tension propre à l'urbex entre quête de visibilité et nécessité de dissimulation.

66. David le Breton parle d'"intensité de vivre" pour parler de l'existence prouvée à travers la prise de risque.

La ruine représentée conserve les codes visuels du risque : effondrement, instabilité, abandon, silence, transgression. Ici, le spectateur accède à une forme d'expérience indirecte du danger : s'il ne s'engage pas face au danger, il en consomme toutefois les signes. La ruine, mise en image, devient alors le support d'une émotion intense, sans engagement réel : une expérience du risque perçu sans mise en jeu du corps.

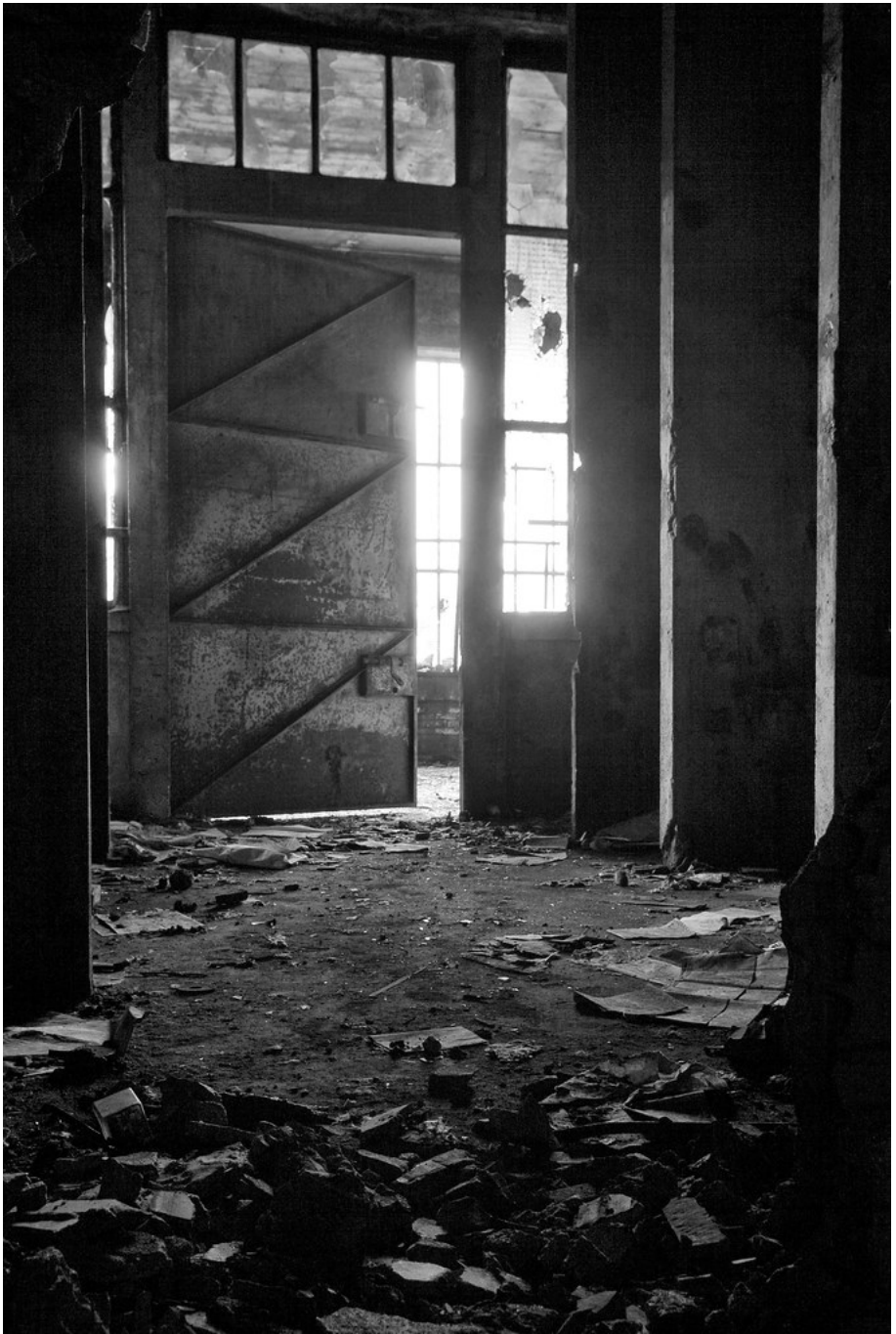
Cette consommation du danger par l'image trouve un écho critique chez Rose Macaulay. L'auteure déplore l'existence d'un plaisir sans effort éprouvé face à la destruction, qu'elle qualifie de "masochiste" et "morbide"⁶⁷. Citant l'écrivain américain Henry James (1843-1916), elle évoque une « *note de perversité*⁶⁸ » et qualifie cette fascination de « *sans coeur* », désignant un divertissement dépourvu de considération morale pour les causes humaines de la ruine. Le danger, neutralisé par la distance, est réduit à ses signes. L'intensité qu'il suscite devient alors consommable, immédiate, et détachée tant du risque réel que de l'histoire du lieu : relevant pleinement, pour Macaulay, d'un plaisir mineur.

67. Elle demande : "Dans cette admiration [...] quel rôle est joué par le plaisir morbide de la décomposition ?"

"in this admiration [...] what part is played by morbid pleasure in decay?"
(Macaulay). Op. Cit. introduction p.XV

68. Parlant du plaisir de contempler une ruine, selon Henry James: ""Un passe-temps sans cœur", disait Henry James de sa propre admiration de la ruine, "et le plaisir, je dois admettre, porte une note de perversité""

""A heartless pastime", Henry James called his own ruin
questing, "and the pleasure, I confess, shows a note of perversity""
(Macaulay). Op. Cit. Introduction p. XVII



Représentations sensationnelles :

Evoquée plus tôt, la photographie d'urbex, au-delà d'une représentation factuelle du risque, donne généralement à voir une ruine sensationnalisée. Mettant en scène le déclin des friches sous des angles habiles, à travers des visuels contrastés, la pratique est assimilée à la photographie artistique. De fait, elle attire l'œil des aventuriers, comme de ceux épris de la beauté de la ruine. La décontextualisation historique, géographique et sociale des photographies d'urbex est souvent reprochée à leurs auteurs, dont la pratique est qualifiée d'"obscène"⁶⁹. Tirant profit de l'esthétique spectaculaire des ruines, ces dernières tendent en effet à effacer les circonstances et causes de leur abandon même⁷⁰. Le risque, neutralisé par la représentation, est finalement transformé en objet esthétique consommable. On peut lier à ce phénomène le terme péjoratif "Ruin Porn", employé pour décrire le flot d'images de ruines, aussi sensationnelles qu'accessibles, vouées à procurer une sensation immédiate et puissante. Ryan Madson, décrivant les modalités du genre, affirme :

"Dans le genre dit du « ruin porn » en photographie, les textures visuelles ne sont que des effets de surface au service de la fétichisation de l'abandon⁷¹."

fig.59: Ancienne usine de charbon du Sud-Ouest de la France, JR-pharma, 2019

69. La journaliste Joséphine Bindé remet en cause ce jugement, et voit en la démonstration d'une ruine "belle", sa réparation par l'art:

"Peut-on qualifier d'obscène la capacité de l'art à faire surgir la beauté du malheur et de la « laideur » ? L'art ne reflète-t-il pas tout simplement la complexité et l'ambiguïté de la vie ? On pourrait même avancer que l'art, en fixant la mémoire d'une ruine, en la montrant belle, et en répondant à une destruction par une création, s'érige en grand réparateur du monde !"

Bindé (Joséphine), « Notre fascination pour les ruines est-elle obscène ? Réponse dans une exposition-fleuve à Lyon », *Beaux Arts Magazine*

70. Dans un chapitre l'œuvre collective *Ruin Porn and the Ethics of Aestheticized Decay*, l'écrivaine et professeure d'histoire de l'art Brenda Lynn Edgar décrit le phénomène, en s'appuyant sur le cas d'une polémique autour des photos de l'artiste Andrew Moore. - Edgar, Brenda Lynn, « *Ruin Porn and the Ethics of Aestheticized Decay* », dans Siobhan Lyons (dir.), *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, Cham, Palgrave Macmillan International, 2018, p. 180-181.

71. "In the so-called ruin porn genre of photography, visual textures are all surface



Décor spectaculaire

Par sa capacité à évoquer chez le spectateur les sentiments puissants d'une prise de risque, les ruines sont couramment employées comme décor sensationnel pour l'art, ou la représentation de sujets divers. On peut ici donner l'exemple du film *Hunger Games : La Ballade du serpent et de l'oiseau de chanteur*⁷², pour lequel le site industriel de Duisburg sert de décor spectaculaire.

Ce décor, au-delà de son exploitation cinématographique, constitue un support pour diverses pratiques informelles. Lors de mes visites des sites de Duisburg et d'Ostrava, j'ai notamment observé la présence de photographes amateurs, de cosplayers et d'influenceurs, venus y organiser des séances photographiques visant à mettre en scène leurs costumes et tenues. Cet usage contemporain des ruines peut être mis en lien avec le discours de Rose Macaulay, qui décrit la pratique courante parmi l'élite érudite européenne de la fin du XXe siècle, de faire peindre son portrait devant des ruines antiques⁷³.

fig.60: Programme extrait du film Hunger Games : La Ballade du serpent et de l'oiseau de chanteur, 2023

effect at service of the fetishization of abandonment " (Madson) . Op. Cit. « Zones : Post-industrial aesthetics and environments after *Stalker* », *Offscreen* [revue en ligne], vol. 27, n° 3-4-5, mai 2023

72. Le "District 12", quartier le plus pauvre d'une ville dystopique, y est installé. L'usage du lieu est mis en retrait du contexte historique du lieu.

LAWRENCE (Francis), *Hunger Games : La Ballade du serpent et de l'oiseau chanteur*, Lionsgate, 157 minutes, 2023.

73. "The pleasure[...] of being portrayed against a ruinous background (very large, the ruins very small, as William Lithgow before Troy, and Goethe seated on a fallen column in the Campagna)"



Projection en la ruine sublime⁷⁴

La ruine sensationnalisée peut, outre un support visuel spectaculaire, agir comme un écran de projection. En effet, l'indétermination temporelle qui la caractérise favorise l'émergence d'imaginaires puissants : scénarios de catastrophe, récits surnaturels, lectures mystiques ou apocalyptiques. Rose Macaulay rappelle que, dès le Moyen Âge, la ruine était interprétée comme un signe de la colère divine⁷⁵. Plus tard, des auteurs comme Du Bellay lisent dans l'effondrement de ce qui fut grandiose la preuve que rien n'échappe au temps⁷⁶.

La projection sur la ruine peut prendre la forme d'un *memento mori*⁷⁷ : face à l'image de la ruine, le visiteur se confronte à sa propre finitude. Ici, le spectateur ne se projette pas dans la ruine, mais en elle : il s'y identifie personnellement. Rose Macaulay, pour illustrer ce phénomène, cite le poète britannique John Byron : "Moi aussi, bientôt, je ne serai plus"⁷⁸. Evoquée à plusieurs reprises par l'auteure, la fascination romantique pour le lugubre s'inscrit dans cette logique d'auto-projection, où la ruine sert moins à comprendre le passé qu'à réfléchir sur soi⁷⁹.

fig.61: Hubert Robert, Ruines avec obélisque dans le lointain, 1775

74. (Voir sublime selon Kant, évoqué en première partie)

75. "The annihilation of Rome, a tragedy to the renaissance humanists, was to the new poets of the reformation and counter reformation, a triumph of God over proud man: it was the anti-humanist mystique of Augustine creeping back from the Dark Ages" (Macaulay). Op. Cit. p.180

76. Rose Macaulay cite Du Bellay : "Confessez que le temps tout ruine et consomme" Du Bellay (Joachim), *Les Antiquités de Rome*, Paris, 1558.

77. *memento mori* est une locution latine qui signifie « Souviens-toi que tu vas mourir ». Elle désigne par extension les œuvres appelées « vanités », dont le but est de rappeler au spectateur la brièveté de la vie humaine.

78. George Gordon (dit lord) Byron (1788-1824), voyageur et poète britannique, écrit au cours d'un voyage à Athènes une œuvre intitulée *Travels of Princess Caroline* (1821), dans laquelle, assis sur une colonne du panthéon, il écrit "I too soon shall be no more" - "Moi aussi, bientôt, je ne serai plus"

79. Rose Macaulay illustre cette fascination avec l'exemple de la mode britannique de la seconde partie du XVIIIe siècle, consistant, chez les élites, à faire ériger

Cette logique de projection trouve un écho dans *Green Urbex - Le monde sans nous*, livre de photographies d'Urbex retraçant le travail de Romain Veillon. Dans la préface, l'auteur d'aventure Sylvain Tesson y décrit l'émotion ambiguë suscitée par les images de ruines et de lieux abandonnés. Il décrit un effroi devant le monde détruit, mêlé à une forme de soulagement face à une catastrophe déjà accomplie. La ruine y apparaît comme la mise en image d'un scénario redouté mais enfin advenu, libérant le regard de l'attente anxieuse de la fin⁸⁰. À l'instar des lectures évoquées par Rose Macaulay, elle fonctionne moins comme trace du passé que comme support de projection existentielle : un monde vidé de l'homme, offert à la contemplation comme miroir anticipé de sa propre disparition.

de fausses ruines dans les jardins.

« Les fausses ruines, construites pour paraître anciennes avant même d'avoir été neuves, constituaient un procédé particulièrement apprécié au XVIIIe siècle. »

"Sham ruins, built to look old before they had ever been new, were a favourite device of the eighteenth century." (Macaulay). Op. Cit. p.167

80. « comme si quelque chose d'inéluctable s'étant accompli, nous étions délivrés de la tension de l'attente »

Veillon (Romain), *Green Urbex — le monde sans nous*, Paris, Albin Michel, 2021, p.1

Conclusion II.

La ruine sensationnelle : probation existentielle et consommation du risque :

La partie qui précède tend à montrer que l'attrait exercé par les friches minières ne peut être dissocié de leur statut de terrain à risque. Par son caractère dangereux et indéterminé, le carreau minier expose les usagers à une pluralité de risques matériels, normatifs et symboliques. Ces risques sont autant de facteurs favorisant une expérience intense du lieu, pouvant servir de support à une mise en jeu de soi. Loin d'être systématiquement évités, ces risques sont mobilisés de fait par certaines pratiques informelles ou transgressives. Le carreau apparaît alors comme un dispositif de probation, dans lequel le risque est fait vecteur de confirmation existentielle.

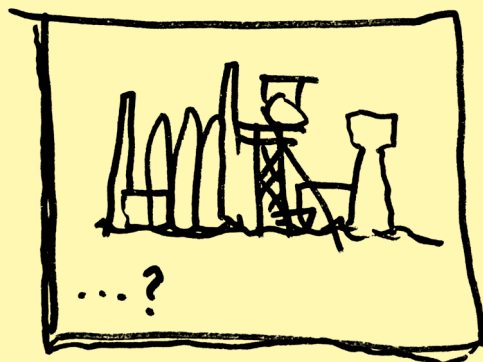
Dans les sites réhabilités, ce mécanisme fait l'objet d'une récupération institutionnelle. Les analyses menées mettent en évidence un glissement progressif. Ce qui, dans le lieu abandonné, relève d'une confrontation directe au danger, tend, dans les sites réhabilités, à être encadré, dosé et scénarisé. La sécurisation des lieux, si elle ne supprime pas l'attrait pour le risque, transforme et emploie ce dernier. Le risque lié au danger matériel est écarté, tandis que la peur est maintenue comme ressort principal de l'expérience. Le risque devient alors programmable, accessible à un public élargi, et peut être intégré dans une économie du loisir. Cette institutionnalisation s'accompagne tantôt d'une perte de la dimension transgressive des usages, tantôt de son amplification, lorsque la précision du cadre légal redonne au geste prohibé sa charge émotionnelle.

Fondé sur l'émotion vive et l'effet immédiat, le plaisir de la ruine appuyé sur la prise de risque tend à rejoindre la définition par Rose Macaulay d'un plaisir mineur. Ce jugement entre cependant en tension avec le cadre analytique de David Le Breton. En effet, ce que critique l'auteure de *Pleasure of Ruins* (pillage, gravure, fascination sensationnelle) correspond précisément à ce que Le Breton décrit comme mise en jeu de soi. La valeur de la probation existentielle s'appuyant sur celle-ci est indépendante de sa légitimité sociale ou intellectuelle. Il faut ici com-

prendre que ces deux lectures ne s'invalident pas mutuellement, mais mesurent des entités différentes. Rose Macaulay évalue le rapport de l'individu à l'histoire du lieu, tandis que David Le Breton évalue son rapport à lui-même. La ruine sensationnelle peut ainsi être simultanément un plaisir mineur et une expérience existentiellement significative.

Par ailleurs, mineur selon la définition de Rose Macaulay, ce plaisir n'en est pas pour autant sans conséquences sur le regard que le grand public porte à la friche. Par la circulation des images, aussi sensationnelles et décontextualisées soient-elles, la friche acquiert une visibilité élargie et progressivement une présence esthétique dans l'imaginaire collectif. Ce qui était perçu comme repoussant devient familier. Le plaisir mineur de l'image sensationnelle produit ainsi, malgré lui, un effet plus durable : il forge une habitude esthétique qui prépare le terrain à une requalification plus profonde. C'est vers cette requalification, non plus par la sensation mais par l'histoire et l'usage, que se tourne la partie suivante.

IV



*Histoire et culture :
vers une requalification des
friches minières*

1. *Attrait de l'histoire : limites à la noblesse macauléenne*

1.a **Faiblesse de l'attrait historique**

Les attrait décrits jusqu'ici, fondés sur les qualités matérielles du carreau et sur la dimension sensationnelle du risque qu'il recèle, relèvent, dans les termes de Rose Macaulay, de plaisirs « mineurs ». Servant l'individu plutôt que le lieu, ces plaisirs ne trouvent pas leur fondement dans la compréhension de son histoire. Macaulay leur oppose les plaisirs nobles, qui s'en distinguent en ce qu'ils impliquent un effort de compréhension, un décentrement du regard hors de la seule expérience subjective. Ils s'appuient sur l'étude, l'enquête et la compréhension raisonnée du passé : le savoir en constitue fondement principal de la noblesse des plaisirs.

Ce fondement se heurte pourtant, dans le cas des friches minières, à une résistance particulière. En effet, l'enquête exploratoire menée sur la place des mines dans l'imaginaire collectif semble révéler un relatif désintérêt, voire un rejet, de leur histoire. Souvent associées à une « époque sombre » marquée par des conditions de vie et de travail difficiles, ces friches paraissent davantage témoigner d'un passé douloureux que d'un récit glorieux. On peut ainsi émettre l'hypothèse que l'histoire des friches minières ne fait pas, ou si peu, leur attrait pour le grand public.

Il serait néanmoins erroné d'en conclure que ces lieux ne génèrent aucune activité en lien avec leur passé. On observe en effet, tant sur les carreaux miniers eux-mêmes que dans la documentation qui leur est consacrée, des initiatives visant à comprendre, conserver et diffuser l'histoire de ces sites. Ces initiatives se déploient à des échelles de formalisation variées : des démarches individuelles et informelles aux dispositifs muséaux institutionnalisés. La capacité de ces dernières à engendrer un plaisir véritablement noble, au sens où l'entend Macaulay, se heurte cependant à des obstacles que le cadre même de l'auteure permet d'identifier.

“Le plaisir de la ruine doit être à un degré d'écart, adouci par l'art, par Piranèse, Salvator Rosa, Poussin, Claude, Monsù Desiderio, Pannini, Guardi, Robert, James Pryde, John Piper, les poètes de la ruine ou par les siècles¹.”

1. “Ruin pleasure must be at one remove, softened by art, by Piranesi, Salvator Rosa, Poussin, Claude, Monsù Desiderio, Pannini, Guardi, Robert, James Pryde, John Piper, the ruin-poets, or centuries of time.” (Macaulay), Op. Cit. p.454

1.b Obstacle à la distance critique

En conclusion de *Pleasure of Ruins*, Rose Macaulay introduit une réserve fondamentale quant à la possibilité d'éprouver un plaisir véritablement noble face à ce qu'elle nomme les « nouvelles ruines¹ ». Elle y affirme que la noblesse du plaisir de la ruine suppose un recul temporel suffisant, condition nécessaire à l'établissement d'une distance critique, intellectuelle et émotionnelle. Tant que la ruine demeure trop proche dans le temps, trop liée à des existences individuelles encore vivantes, elle reste chargée d'affects qui entravent toute appréhension détachée. La colère et la tristesse que suscite la ruine fumante doivent, pour laisser place au plaisir noble, se muer en une mélancolie distanciée que seuls permettent le temps et la médiation par l'art. Ainsi va, selon l'auteure, la formation de toute ruine noblement plaisante : par la distance, la ruine plus belle que la beauté² succède aux séquelles clivantes des événements qui entraînent la chute³.

1. Dans le septième et dernier chapitre de l'œuvre, Rose Macaulay écrit une note sur les nouvelles ruines. Par la mention "nouvelle", l'auteure ne parle pas ici des ruines manufacturées, mais des ruines authentiques, succédant à des bâtiments dont la caducité est relativement récente.

2. L'expression " plus belle que la beauté" employée par Rose Macaulay dans la conclusion de l'ouvrage renvoie à celle employée en introduction : "Plus belle que la beauté est la ruine de la beauté". Cette citation apocryphe attribuée à Edgar Allan Poe oppose la beauté intacte d'un édifice à la beauté spécifique engendrée par sa dégradation. Là où la beauté originelle repose sur la complétude, l'ordre et la perfection formelle, la ruine introduit une beauté différente, issue de l'altération, de l'irrégularité et de la fragmentation. Cette beauté nouvelle naît du contraste entre ce qui fut et ce qui demeure : la ruine révèle, par la perte même de la forme parfaite, une richesse visuelle, poétique et expressive supérieure à celle initiale.

3. Rose Macaulay illustre ce processus en observant que les contemporains des grandes destructions de la seconde guerre mondiale ont regardé leurs ruines fraîches avec les mêmes tourments que ceux qui, des siècles plus tôt, contemplaient des ruines aujourd'hui admirées. Elle dit : "Les cathédrales allemandes et belges, plongées dans une austérité sévère qu'à peine rachète la fierté : on réfléchit qu'avec ces mêmes tourments de colère et de deuil, les hommes des siècles passés regardaient leurs ruines fraîches, lesquelles ont aujourd'hui mûri en ruine plus belle que la beauté.", (Macaulay) Op. Cit. p.454

Les friches minières se heurtent précisément à la réserve exposée par Rose Macaulay. La proximité temporelle et affective de leur histoire empêche le décentrement que l'auteure exige du plaisir noble : les dernières générations de mineurs sont encore vivantes, et leurs descendants associent à ces lieux un affect vif, fait de mémoire transmise autant que vécue. Les témoignages d'anciens mineurs et familles de mineurs, ainsi que l'enquête exploratoire menée précédemment, tendent à montrer que l'histoire minière n'a pas encore acquis la "patine de l'âge"⁴ qui en anoblit le plaisir selon Rose Macaulay. L'histoire des mines demeure davantage ressentie qu'objectivée. De fait, l'intérêt qu'on lui porte tend à générer des émotions personnelles et immédiates, relevant davantage d'un service rendu à la mémoire individuelle qu'à la compréhension distanciée du lieu.

L'exemple des corons d'Auchel, évoqué dans une partie antérieure du développement, permet d'éclairer cette limite. Là, la persistance de l'habitat, motivée par un attachement fort au lieu et à l'histoire vécue qu'il incarne, illustre le caractère encore pleinement mémoriel de ces ruines. Loin d'un vestige distancié, les corons d'Auchel demeurent porteurs d'affects vifs. La colère, la nostalgie et le sentiment d'injustice que les habitants associent à l'histoire des lieux⁵ font obstacle à leur transformation en objet historique stabilisé. Les corons apparaissent ainsi moins comme des ruines patinées que comme des lieux de mémoire, étroitement liés aux expériences individuelles et collectives.

4. Rose Macaulay parle de "patine de l'âge". Ce terme ne désigne ni une simple usure matérielle, ni un effet décoratif au sens strict du mot "patine". Il désigne ici un processus lent de transformation, à la fois physique, visuelle et symbolique, par lequel un édifice quitte l'état de chose fonctionnelle pour devenir pleinement une ruine.

"Les ruines récentes n'ont pas encore acquis la patine de l'âge, la véritable rouille de la guerre du baron ; elles n'ont pas encore revêtu leur lierre, ni constitué la ménagerie appropriée de lézards." "New ruins have not yet acquired the weathered patina of age, the true rust of the baron's war, not yet put on their ivy, nor equipped themselves with the appropriate bestiary of lizards" (Macaulay) Ibid p.453

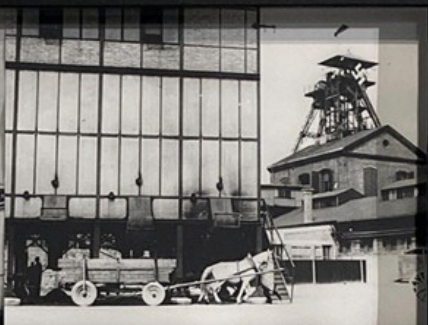
5. Sentiments évoqués dans un court reportage publié par BFM TV. BFM TV. La démolition de la cité minière d'Auchel, dans le Pas-de-Calais, a démarré. Reportage vidéo, Dailymotion, 15 février 2016.

1.c Mise en scène de l'Histoire : réponses institutionnelles

L'enquête exploratoire conduite en début d'analyse tend à montrer que l'histoire de ces sites n'éveille qu'un intérêt limité, voire une indifférence diffuse, chez les individus extérieurs à la mémoire minière. Face à la relative indifférence entretenue par le grand public à l'égard des friches minières, certaines dynamiques de réhabilitation cherchent à pallier cette distance en développant des dispositifs visant à susciter un rapport à l'histoire de ces lieux. Certains sites engagent une démarche de patrimonialisation à vocation pédagogique. Les musées de la mine, tels que ceux d'Ostrava, de Ronchamp ou de Mayrau, visent à rendre intelligible le passé minier du lieu à travers des dispositifs de médiation historique et culturelle. En restituant les conditions et les enjeux de l'exploitation minière, ces lieux cherchent à requalifier un héritage souvent perçu comme douloureux, et à instaurer une forme de réconciliation entre le site, son histoire et ses visiteurs. Par ailleurs, ces démarches, bien que tournées vers l'histoire du lieu, tendent à produire un intérêt détaché du plaisir noble de la ruine tel que le définit Rose Macaulay.



Kármánova šachta štetějského jámy, v. 1900



Lány Vítkovice, v. 1902



Štětí 28. Firma a bývalý sokolský nádraží, v. 1926
(zobrazí na základě a prostředí Karloviny)



Šachta Louisa, v. 1949



Východní jáma Kuntčický v Kuntčických



Záhorská huť

Dénaturer la ruine pour faire surgir le passé

Les espaces muséaux développés sur sites réhabilités s'appuient principalement sur la présentation d'objets d'origine (machines, outils, équipements de sécurité), lesquels ont été conservés, et maintenus, sinon replacés dans leur contexte d'usage originel. Ces éléments se posent en illustration de récits d'archives (photographies, plans, films, témoignages), maquettes et panneaux explicatifs.

Les musées de la mine de Ronchamp, à proximité du puits Arthur-de-Buyer, et de Mayrau, en Tchéquie, en offrent des exemples significatifs. Au-delà des contenus explicatifs, ils proposent au public l'observation directe d'objets conservés, issus de la période d'activité des sites miniers⁶.

Certains espaces muséaux peuvent, outre des objets, mobiliser des reconstitutions historiques des espaces de la mine. Les salles des pendus, par exemple, sont souvent mises en scène dans les musées de la mine : des vêtements et uniformes de mineurs y sont installés, afin de restituer de manière didactique la fonction des lieux⁷. Là, les ruines sont modifiées pour illustrer l'histoire du bâtiment à l'époque de son activité, et laisser le plaisir aux visiteurs de se questionner et d'imaginer le lieu à son apogée.

fig.63: Photographies exposées et commentées dans l'exposition principale du musée de la mine de Mayrau, (République tchèque)

6. Les éléments présentés aux visiteurs du musée Marcel Maulini pour les mines de Ronchamp sont détaillés sur une page web à l'attention des visiteurs. On peut y lire : "La salle du rez-de-chaussée abrite une très grande collection d'outils et d'objets, évoque le travail du mineur, expose des photographies originales et des dons de mineurs"

Musée de la Mine de Ronchamp, « Le musée de la mine », site du Musée de la Mine de Ronchamp, s.d. [en ligne]

7. C'est notamment le cas dans les musées de la mine de Mayrau, Ronchamp (près du puits Arthur-de-Buyer) et Ostrava.



Ces pratiques, bien que vouées à instruire le visiteur sur l'histoire du lieu, raisonnent avec une pratique critiquée par Rose Macaulay dans *Pleasure of Ruins*. En effet, fixant la ruine pour la rendre lisible et présentable, ces musées tendent à en supprimer l'instabilité nécessaire. Pour Rose Macaulay, la ruine ne saurait être appréhendée comme un objet stable ou définitivement constitué : elle relève au contraire d'un processus continu de transformation, marqué par l'instabilité et par une temporalité active. Dans *Pleasure of Ruins*, l'autrice souligne que les ruines sont vouées à changer sans cesse, qu'elles s'effondrent progressivement, se couvrent de végétation, soient démontées, réassemblées, dégagées ou partiellement restaurées, au gré des interventions humaines et de l'action du temps. Cette dynamique constitue précisément, selon elle, l'essence même de la ruine⁸.

Figurer la ruine revient à en isoler arbitrairement un état parmi d'autres, transformant un processus évolutif en une image arrêtée du passé. Cette fixation, même lorsqu'elle ne relève pas de la construction artificielle, produit une forme de « fausse ruine⁹ », dans la mesure où elle nie la continuité de la dégradation qui constitue l'essence même du phénomène de ruine.

8. "Ruins change so fast that one cannot keep pace : they disintegrate, they go to earth, they are tidied up, excavated, cleared of vegetation, built over, restored [...] One must select for contemplation some phase in a ruin's devious career, it matters little which" (Macaulay). Op. Cit. introduction, p.XVII

9. Rose Macaulay parle de "sham ruins", que l'on peut traduire en "fausses ruines" ou "ruines chiquées". "On rencontre alors la mention d'une fausse ruine, du type de celles qui allaient devenir, deux siècles plus tard, une mode véritablement envahissante. Il ne s'agissait en réalité de rien d'autre que d'une tromperie, conçue et édifiée pour représenter une ruine."

"We come on a mention of a sham ruin, the kind that was to become two centuries later a raging fashion." "It was in reality nothing but a deception, designed and raised to represent a ruin." (Macaulay). Op. Cit. p.16



En cela, on peut lier aux ruines figées par les musées de la mine, aux ruines factices décrites par Rose Macaulay : folies construites dans les jardins de l'élite anglaise de la fin du XVIII^e siècle¹⁰. L'image donnée à voir de la ruine est support d'une réflexion, voire d'une projection de soi : elle brouille cependant la compréhension objective de celle-ci.

Finalement, si l'attrait pour la ruine en support de questionnement sur le passé du lieu fait écho à la définition que donne Rose Macaulay d'un plaisir noble¹¹; l'auteure insiste sur le fait que ce plaisir n'est pas noble s'il abolit la ruine. Imaginer l'apogée ne doit pas conduire à une recherche de restitution du bâtiment intact. Au contraire, elle souligne que la fertilité de l'exercice réside précisément dans l'impossibilité de revenir à l'état originel. L'imagination s'exerce, en effet, dans l'écart : la vérité doit être cherchée, et non offerte¹².

fig: Ruine artificielle du jardin de Kew (Angleterre), gravure de Sir. John Adams, n.d.

10. Mode britannique de la seconde partie du XVIII^e siècle, consistant, chez les élites, à faire ériger de fausses ruines dans les jardins. Rose Macaulay la mentionne à plusieurs reprises dans *Pleasure of Ruins*:

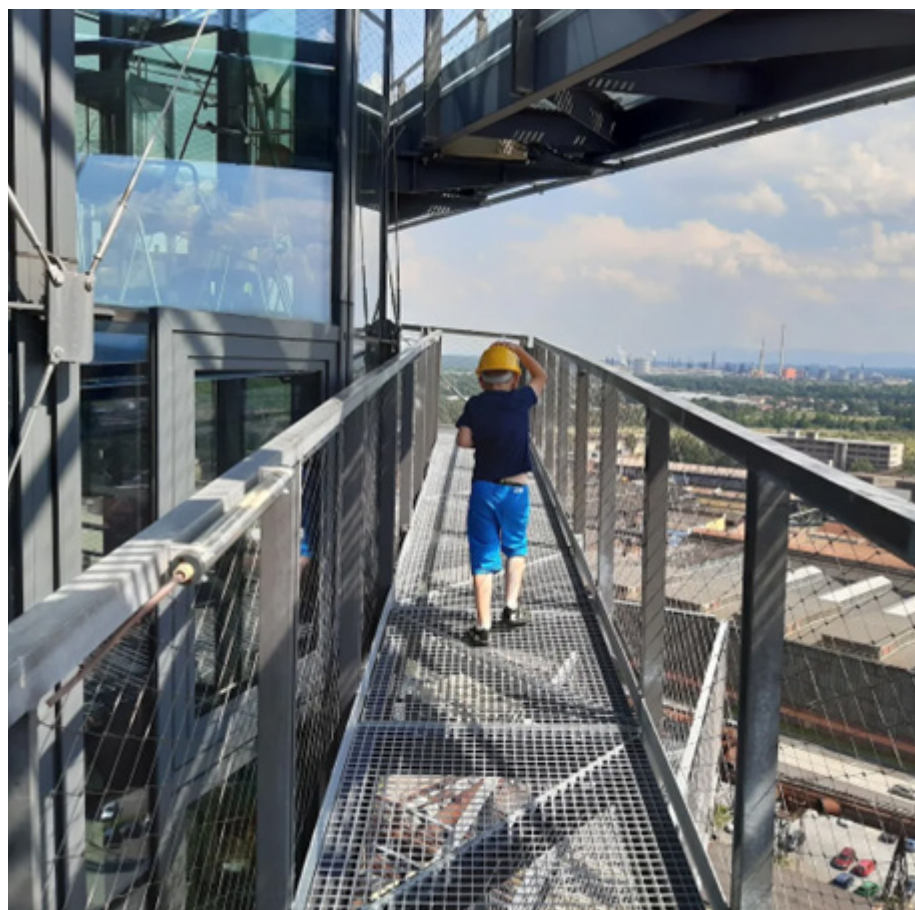
« De fausses ruines, construites pour paraître anciennes avant même d'avoir été neuves, constituaient un procédé particulièrement apprécié au XVIII^e siècle. »

"Sham ruins, built to look old before they had ever been new, were a favourite device of the eighteenth century." (Macaulay) Op. Cit., p.167

11. Elle décrit la façon dont les vestiges des cités perdues d'Athènes et de Corinthe offrent un support de recherche et de réflexion sur l'histoire des civilisations avant leur chute : " Avec elles, nous spéculons sur la vie telle qu'elle existait avant la chute des villes et recréons, avec sensibilité et esprit, les peuples qui ont bâti et détruit ces brillantes civilisations. "

"With them we speculate on life before the cities fell and recreates with sensitivity and wit the people who built and destroyed these glorious civilisations." p.355

12. On peut questionner ici l'existence même du plaisir. Dans la mesure où la recherche, et par extension, le plaisir de la découverte, est outrepassée par une explication directe de l'histoire du lieu.



Sensationnalisation : quand l'histoire seule ne vend pas...

Aux mises en scène figées des musées de la mine s'ajoutent fréquemment des dispositifs immersifs : reconstitutions de galeries, ambiances sonores, projections audiovisuelles ou parcours scénographiés. Certains de ces dispositifs visent à illustrer les conditions de travail des mineurs¹³, tandis que d'autres privilégient une mise en valeur spectaculaire du lieu lui-même.

Les parcours immersifs tendent à privilégier l'impact émotionnel immédiat, en mobilisant des registres tels que la peur, le vertige ou l'immersion, plutôt qu'une compréhension approfondie de l'histoire minière. Ils entretiennent ainsi une sensation de danger largement maîtrisée, voire simulée, qui participe à l'attrait du site sans exposer le visiteur à un risque réel.

On peut citer ici l'exemple des visites guidées programmées dans les hauts-fourneaux du site minier d'Ostrava. Là, le cheminement des visiteurs dans les structures est aménagé pour reproduire celui des minerais vers les fours. Le parcours, bien que sécurisé, s'effectue avec un casque, dont la couleur jaune vive l'inscrit parmi les dispositifs évocateurs de danger ajoutés sur le site.

fig.64: Un jeune garçon visite la Bolt Tower : ancien haut fourneau réaménagé en point de vue, accueillant désormais un café (visible à gauche).

13. On peut donner l'exemple des visites de galeries des mines d'argent de Saint-Louis en Alsace. Le site en ligne de l'Office de tourisme alsacien met en avant l'aspect sensationnel installé dans les anciennes galeries. On peut y lire : "Visitez les mines d'argent avec l'association l'ASEPAM et replongez dans la fièvre de l'argent du 16ème siècle grâce à la mine Saint-Louis Eisenthür et à la mine Gabe Gottes. " Office de tourisme d'Alsace, « L'Aventure des mines – visites de mines d'argent », Visit Alsace, s.d. [en ligne]



Dans l'ouvrage *The Story of Dolní Vítkovice*, Petr Volf décrit le parcours dessiné en 2009 par l'architecte Josef Pleskot dans le haut fourneau n°1 :

“ Il l'a conçu de telle sorte que les visiteurs suivent le parcours autrefois emprunté par les matériaux techniques jusqu'au four. [...] L'impression est saisissante : on s'approche rapidement d'un bâtiment monstrueux, dont l'immense énergie n'a pas encore eu le temps de se dissiper¹⁴ .

A Ostrava, cette logique de sensationnalisation répond aussi à des impératifs de fréquentation : l'émotion apparaît comme un levier nécessaire pour attirer le public, là où le discours historique seul est jugé insuffisant ou peu attractif. La mise en scène de la peur dans les expositions immersives s'impose alors comme un outil d'attraction, privilégiant une narration spectaculaire, au risque de simplifier, voire d'aplanir, la complexité historique et sociale du lieu. L'attrait pour l'ancienne mine ainsi généré tend à rejoindre la définition par Rose Macaulay d'un plaisir mineur de la ruine : basé sur l'émotion forte et immédiate plutôt que la compréhension objective du lieu.

fig.65: Haut fourneau n°1, réaménagé en musée immersif par Josef Pleskot en 2015. Rebaptisée Bolt Tower, le bâtiment est désormais coiffé d'une structure contemporaine accueillant un café.

14. “He conceived it in such a way that visitors follow the route once travelled by the technological materials into the furnace. [...] The impression is powerful : one quickly gets close to a monstrous building whose immense energy has not had the time to evaporate yet.”

Volf (Petr), 1492. *The Story of Dolní Vítkovice*, Prague, Prostor, 2013, p.145

Effacement de l'entre-deux

Au-delà d'une dénaturation de la ruine, les musées de la mine privilégient la mise en avant d'un passé industriel révolu, centré sur la période d'exploitation : la "grande époque"¹⁵. "La mine" fait alors essentiellement référence à l'activité minière, plutôt qu'au lieu même. Ce choix de représentation tend à occulter les phases plus récentes de l'histoire des sites, notamment celles liées à leurs usages informels ou non institutionnels. En valorisant principalement le temps productif de la mine, ces dispositifs muséaux masquent ainsi les traces laissées par les appropriations sauvages et les pratiques contemporaines, qui ont pourtant contribué à façonner ces lieux après leur fermeture.

On peut, ici, citer l'exemple des actions de dégraffitage menées sur les hauts fourneaux de Duisburg. Dans une volonté de rendre à ces structures leur esthétique passée, les bénévoles en charge du nettoyage suppriment les traces d'usages informels du lieu, qui en témoignent pourtant l'attrait. Les structures, désormais poncées ou couvertes d'une couche de peinture imitant l'acier, se dérobent finalement à leur histoire contemporaine sans pour autant appartenir à une époque industrielle.

fig.62:

fig.66: Le pied d'une cheminée, sur la première plateforme du haut fourneau n°5 de Duisburg, 31 mars 2025.) On perçoit ici des zones poncées, et des marques de nettoyage haute-pression de graffitis anciens, ainsi qu'une zone peinte pour répliquer la couleur de l'acier. Cette cheminée semble être le terrain d'une surenchère par trace interposées entre nettoyeurs et graffeurs : l'affrontement de deux époques.

Certaines traces "propres" reprennent par ailleurs la forme exacte du graffiti : ce nettoyage succinct fait écho au phénomène de "ghosting". Documenté par l'artiste Matt McCormick dans un film intitulé "The Subconscious Art of Graffiti Removal" (2001), le ghosting désigne une suppression partielle du graffiti, où l'effacement suit la forme du tag initial et en laisse apparaître les contours, créant une trace visible et souvent involontairement collaborative.

15. Terme employé plusieurs fois lors des entretiens réalisés, notamment par Jean-François et Florian.

“ Il faut choisir, pour la contemplation, une phase dans le parcours sinueux d’une ruine, peu importe lequel¹. ”

1. “One must select for contemplation some phase in a ruin’s devious career, it matters little which”

Rose Macaulay critique la volonté contemporaine de choisir et mettre en lumière une fraction satisfaisante de l'histoire d'une ruine. En décrivant le caractère instable nécessaire des ruines, elle décrit ses usages informels comme faisant partie intégrante de celles-ci¹⁶. Elle ajoute à cela que nulle époque n'est plus légitime qu'une autre à être admirée.

Entre histoire et sensations, superposition des temps dans l'œuvre de Jonathan Park

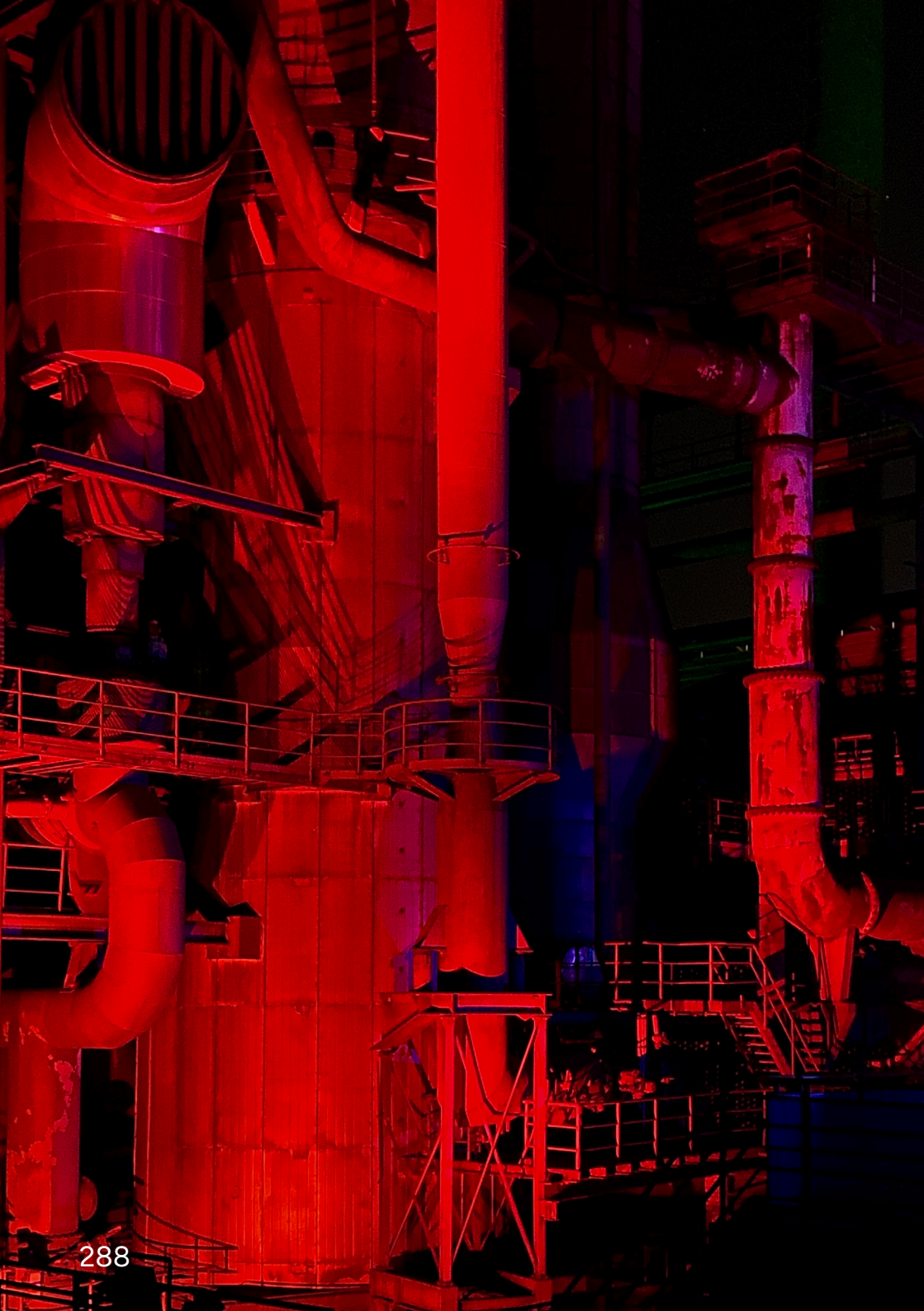
L'œuvre de Jonathan Park, réalisée en 1996 sur les hauts fourneaux du Landschaftspark Duisburg-Nord, échappe aux deux limites identifiées précédemment : elle ne fige pas la ruine, et son caractère spectaculaire n'exclut pas la compréhension historique. Visible de nuit, l'installation de grande ampleur éclaire les anciennes infrastructures minières à l'aide de puissants spots colorés. Cette œuvre, devenue un symbole des mines de Duisburg¹⁷, ne fait pas entrave au contexte historique du lieu. En effet, le choix de couleurs fait référence à la vocation technique

16. "Les ruines changent si rapidement qu'il est impossible d'en suivre le rythme : elles se désagrègent, retournent à la terre, sont nettoyées, fouillées, débarrassées de leur végétation, recouvertes par de nouvelles constructions, restaurées ; des colonnes effondrées sont redressées et coiffées de leurs chapiteaux d'origine ou d'autres ; de nouveaux secteurs de villes antiques sont mis au jour, des ruines dispersées rassemblées dans des enclos grillagés, des populations installées dans les ruines expulsées des châteaux et des abbayes, des murs réparés."

"Ruins change so fast that one cannot keep pace : they disintegrate, they go to earth, they are tidied up, excavated, cleared of vegetation, built over, restored, prostrate columns set on end and fitted with their own or other capitals; fresh areas of ancient cities are exposed, scattered ruins assembled together in railed enclosures, ruin-squatting populations expelled from castles and abbeys, walls repaired." introduction p.XVII

17. L'illumination, visible de loin, augmente la qualité de "balise" du site minier. De jour comme de nuit, la silhouette des infrastructures forme un élément remarquable dans le paysage, comme l'affirme le site internet du parc paysager. Landschaftspark Duisburg-Nord, « Light installation », Landschaftspark Duisburg-Nord [en ligne]:

"It is no longer possible to imagine the Duisburg skyline without the colourful lights."



passée des bâtiments, comme l'explique l'historien Christoph Wilmer, dans sa présentation du Landschaftspark : "Les installations sidérurgiques sont éclairées en rouge, vert et bleu. Dans l'industrie, ces couleurs renvoient à la fonction des installations : le vert correspond au gaz, le bleu à l'eau et le rouge au feu et à la chaleur¹⁸." Appuyant l'intérêt culturel et historique de l'œuvre, le site internet de Duisburg Landschaftspark affirme :

"Regardez bien, et vous verrez l'héritage industriel des anciennes aciéries révélé à nouveau, d'une façon véritablement saisissante¹⁹."

L'artiste ne superpose pas une lecture étrangère au lieu: il en révèle la logique interne. Spectaculaire dans ses effets, l'œuvre n'en demeure pas moins historiquement ancrée. A la différence des dispositifs muséaux décrits précédemment, cette œuvre ne fige pas la ruine: les feux colorés seuls n'en retardent pas la dégradation. En cela, elle échappe à la double critique des programmes de redynamisation des sites formulée jusqu'ici: ni falsification muséale, ni sensationnalisation creuse. L'œuvre lumineuse offre au visiteur, au-delà de la contemplation, l'opportunité de questionner l'histoire du lieu. Médiateur artistique entre le visiteur et l'histoire du lieu, l'œuvre contribue à formaliser un intérêt qui tend vers un plaisir noble selon Rose Macaulay.

fig.67: Illumination du haut fourneau n°5, Landschaftspark Duisburg Nord, le 27 septembre 2025,

18. Wilmer (Christoph), Industrie-Kultur-Landschaftspark. Landschaftspark Duisburg-Nord, Großlittgen, Himmerod 7 Verlag, 2016, p. 46 : „Die Hüttenwerke sind in Rot, Grün und Blau beleuchtet. In der Industrie erinnerten diese Farben an die Funktion der Anlagen : grün steht für Gas, blau für Wasser und rot für Feuer und Hitze.“

19. « Look closely and you'll see the industrial heritage of the former ironworks once again revealed in a truly exciting way. »
Landschaftspark Duisburg-Nord, « Light installation », Landschaftspark Duisburg-Nord [en ligne]



Au-delà du cadre macauléen

Finalement, les démarches institutionnelles décrites tendent à privilégier la lisibilité, l'attractivité et la diffusion de l'histoire de lieux auprès d'un public qui en est souvent distant. Mobilisant tantôt la mise en scène du passé, tantôt l'émotion et le sensationnel pour pallier le désintérêt du grand public, elles ont toutefois tendance à stabiliser, voire falsifier la ruine. Là où Macaulay maintient que la ruine demeure nécessairement ouverte et indéterminée, ces démarches valorisent et valident des temporalités et usages spécifiques. Les deux logiques jalonnant le plaisir lié à l'histoire de la ruine entrent ainsi en tension, et s'invalident mutuellement: Ici, le plaisir de la ruine, en tendant vers un plaisir noble, invalide l'essence de la ruine même.

Il convient toutefois de nuancer ce constat. Le plaisir engendré par ces dispositifs n'est pas nécessairement mineur, comme pourrait le laisser entendre la classification de Rose Macaulay. Reposant sur un questionnement historique, il contribue à élargir la connaissance de ces lieux et à en diffuser l'histoire auprès d'un public plus large. Ce plaisir échappe finalement au cadre de jugement de Macaulay : en se détachant de la ruine comme objet, il sort du périmètre même dans lequel l'auteure évalue la noblesse ou la minorité d'un plaisir. La ruine n'est plus ce que l'on cherche à comprendre ou à servir : elle devient un décor au service de l'histoire, qui existe indépendamment d'elle.

fig.68: Illumination des cokeries, Landschaftspark Duisburg Nord , le 27 septembre 2025



1.d Tendre vers les plaisirs nobles de la ruine en laissant vivre et mourir

Les démarches institutionnelles décrites précédemment réhabilitation institutionnalisée tendent à s'appuyer sur une démarche de conservation, sinon de restauration²⁰ du bâti industriel. Elles tendent à stabiliser la ruine pour en diffuser l'histoire. D'autres pratiques, souvent moins formalisées, ne cherchent toutefois ni à en encadrer la lecture ni à en fixer le sens. Ces initiatives s'attachent à consigner l'évolution de la ruine et de ses usages, sans figer ces derniers. Ici, la ruine est support d'une réflexion sur l'histoire, impartiale aux facettes de celle-ci.

Plaisir de la recherche, contre l'histoire donnée

Alain Jacquot-Boileau documente le puits Arthur-de-Buyer depuis plusieurs années, à travers des récits et des photographies publiés sur son blog. Sa démarche repose sur un questionnement de l'histoire du site. Il y a là une recherche qui tend à rejoindre la définition d'un plaisir noble de la ruine, appuyé sur l'étude de son histoire. Bien que le musée de la mine de Ronchamp donne à voir l'histoire du lieu, Alain Jacquot-Boileau prend plaisir à se questionner. Commentant en août 2011 l'image d'une lampisterie dépouillée de ses équipements, Alain Jacquot-Boileau demande :

“Comment imaginer ce que fut la fonction de chacun de ces endroits, et à fortiori, comment imaginer ce lieu en activité au temps de sa splendeur²¹ ?”

fig.69: Lampisterie du puits Arthur-de-Buyer, photographiée par Alain Banach, 2011

20. voir nuance entre “préservation”, “conservation” et “restauration”, décrite par le conseil international des musées (ICOM)

ICOM CC, Terminologie de la conservation restauration du patrimoine culturel matériel, résolution adoptée à la XV^e Conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008.

21. Jacquot-Boileau (Alain), « Le puits Arthur-de-Buyer : nouvelles images », OverBlog, 2011, [en ligne]



Ce questionnement laisse entendre qu'Alain Jacquot-Boileau ne cherche pas l'histoire donnée que pourrait offrir un musée. Il cherche à la reconstituer, dans l'écart entre ce qui demeure et ce qui fut : c'est là la source du plaisir. En cela, sa pratique tend vers ce que Macaulay définit comme un plaisir noble, fondé sur l'effort de compréhension plutôt que la contemplation.

Garder une trace de l'instant fugace

Lorsque, dans un billet de 2013, il écrit que " le Puits Arthur n'en finit pas de mourir²² ", le blogueur souligne la temporalité particulière de ces ruines, engagées dans un processus de disparition lent mais continu. À travers les descriptions du délabrement progressif du lieu, Alain Jacquot-Boileau laisse apparaître, en creux, l'absence de démarches de préservation²³. De fait, les récits et images témoignent d'un refus de voir s'effacer un patrimoine instable et non reconnu. La démarche adoptée par Alain Jacquot-Boileau propose une forme de préservation de l'histoire différente de celle évoquée plus haut : fondée sur la trace plutôt que sur la conservation, elle ne fixe pas matériellement l'état de la ruine.

Cette démarche entre en résonance avec celle que Robert Smithson (1938-1973) met en œuvre dans *A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (1967). L'œuvre, associant six photographies à un texte, originellement publié dans dans l'édition de décembre 1967 de la revue *Artforum*, retrace un arpentage du paysage industriel du New Jersey par l'artiste.

fig.70: Photographie extraite de l'œuvre de Robert Smithson A tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, (1967)

fig.71: Halle des machines du puits Arthur-de-Buyer, photographiée en 2011 par Alain Jacquot-Boileau.

22. Jacquot-Boileau (Alain), « Ronchamp – le puits Arthur-de-Buyer – hiver », *OverBlog*, 8 février 2013 [en ligne].

23. Si le site est classé à l'inventaire général du patrimoine culturel depuis le 11 mars 2010, les bâtiments, propriété privée, sont laissés à l'abandon et en très mauvais état. Parietti (Jean-Jacques), *Les dossiers de la Houillère : Le puits Arthur de Buyer*, Association des amis du musée de la mine, 1999

Robert Smithson désigne comme “monuments” des infrastructures “ordinaires²⁴” : tuyaux, ponts, et parkings voués à l’oubli ou à la démolition. La démarche est essentiellement documentaire : il s’agit ici d’enregistrer plutôt que de conserver l’objet matériel. Par cette pratique, comme par celle d’Alain Jacquot-Boileau, Robert Smithson ne cherche pas à restaurer ni à patrimonialiser : il témoigne de ce qui existe, dans son état transitoire, avant sa disparition.

Le cas d’étude de Smithson diffère, dans la mesure où il garde trace d’une ruine vouée à disparaître au profit d’une construction : contre celle du puits Arthur-de-Buyer, qui se dilapide vers une disparition du site. Il introduit à cet égard la notion de “ruines en sens inverse²⁵”, qu’il oppose à la figure romantique des ruines²⁶. Dans son œuvre, Robert Smithson ne donne pas à voir les ruines d’un passé révolu, mais les structures d’un présent déjà engagé dans sa propre désintégration.

24. Robert Smithson, en décrivant le centre de la ville arpentée, décrit : “En fait, le centre de Passaic n’était pas un centre — c’était plutôt un abîme typique, ou un vide ordinaire”

“Actually, Passaic center was no center—it was instead a typical abyss or an ordinary void”

Smithson (Robert), « A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey », *Artforum*, vol. 6, n° 4, décembre 1967, p. 48-51.

25. Robert Smithson décrit : « Le panorama 0 semblait contenir des ruines à l’envers, c’est-à-dire toutes les constructions qui viendraient à être construites. C’est l’inverse de la “ruine romantique”, car les bâtiments ne tombent pas en ruine après avoir été construits, mais s’élèvent vers la ruine avant même de l’être. »

“That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is—all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the “romantic ruin” because the buildings don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built”

(Smithson) Op. Cit. p.50

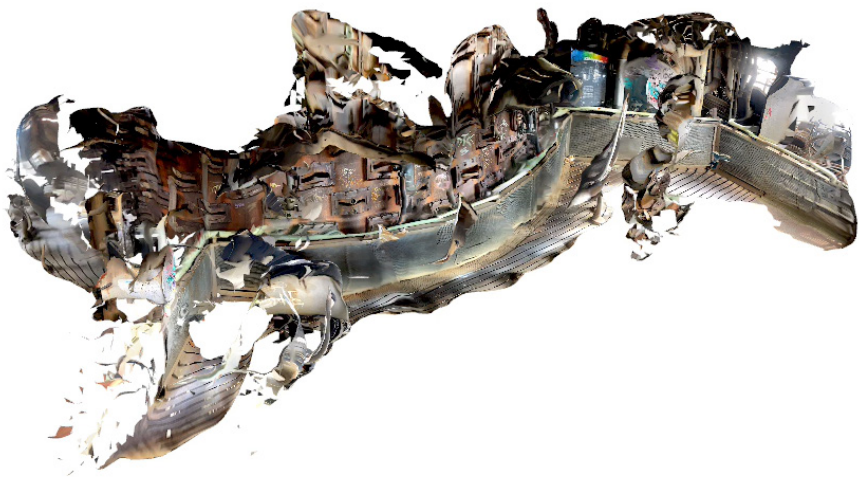
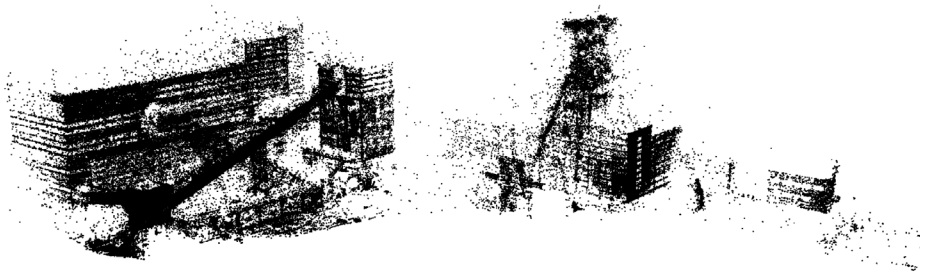
26. voir nuance établie en introduction entre les sens du terme “ruine” : l’un décrivant le produit d’un processus de délabrement (figure courante du romantisme); et l’autre décrivant ce processus même.

En mettant les deux pratiques décrites ici à la lumière de la hiérarchie macauléenne²⁷, on peut, par ailleurs, voir entre les deux postures décrites ici une différence significative. En effet, Robert Smithson semble opérer avec une distance avec le sujet photographié. S'il en documente l'état, l'artiste ne semble toutefois pas avoir de lien affectif au site même. Alain Jacquot-Boileau, en revanche, documente un site qui appartient à son territoire proche, et dont il partage vraisemblablement la mémoire collective. Son rapport au puits Arthur-de-Buyer est teinté d'un affect que Macaulay identifiera comme un obstacle au plaisir proprement noble de la ruine : la documentation y est aussi un acte de fidélité, presque de deuil²⁸.

27. Hiérarchie des plaisirs de Rose Macaulay, selon laquelle il existe des plaisirs nobles et mineurs.

28. Sur son blog, le passionné d'histoire locale traite de sujets en lien avec le patrimoine du pays de Lure: le site minier en fait partie.

La formule « le Puits Arthur n'en finit pas de mourir » est elle-même révélatrice : ce n'est pas un constat clinique mais une lamentation. Alain Jacquot-Boileau, au-delà de la description d'un bâtiment qui se dégrade, en accompagne l'agonie.



Relevés 3D et consigne impartiale

A l'instar des photographies de Alain Jacquot-Boileau, de nouvelles pratiques de relevés sont employées pour rendre compte de l'état des infrastructures minières au fil du temps. Sur la plateforme en ligne de création et de publication de contenu 3D Sketchfab, des relevés tridimensionnels de plusieurs carreaux miniers sont déposés en accès libre. L'ancienne station d'épuration de gaz du Landschaftspark Duisburg-Nord²⁹, le complexe de Zollverein³⁰, et les installations de Dolní Vítkovice à Ostrava³¹ sont ainsi visitables virtuellement. Ces nuages de points, produits par scan laser et photogrammétrie, présentent une propriété que les photographies et dispositifs muséaux n'offrent pas : l'absence de hiérarchie dans la représentation. Traces de corrosion, graffitis et structures porteuses y coexistent sans sélection. L'observateur navigue librement et choisit lui-même ce qu'il examine.

fig.72: Cour d'honneur du site de Zollverein, Essen, scanné aux moyens d'un drone et publié sur Sketchfab par l'utilisateur Menhoz (2022).

fig.73: Tentative personnelle de scan du compresseur du haut fourneau n°5 à Duisburg, via l'application téléphone Scaniverse. (voir protocole n°4: relevé de graffitis)

29. Pointreef GmbH, « Landschaftspark Duisburg–Nord Gasreinigung Ost », modèle 3D, Sketchfab, publié en 2023. [en ligne]

30. Mehonz, Zollverein Pointcloud, modèle 3D, Sketchfab, publié en 2022 [en ligne]

31. Urech (Philipp), « Zeche Zollverein (implemented design) », modèle 3D, Sketchfab, publié en 2021. [en ligne]



Légitimité et archéologie précoce

L'absence de hiérarchie dans les relevés tridimensionnels rejoint le questionnement formulé par Robert Smithson autour de la notion de monument. Dans *A Tour of the Monuments of Passaic*, l'artiste désigne comme « monuments » des infrastructures ordinaires et transitoires du paysage industriel, remettant ainsi en cause les critères traditionnels de monumentalité³². Sa démarche consiste à porter attention à des traces banales, fragiles et vouées à disparaître, plutôt qu'à sélectionner des objets jugés légitimes. Les scans 3D prolongent cette logique en enregistrant indistinctement structures, dégradations, végétation ou graffitis, dans une forme d'archéologie de l'ordinaire. Les éléments récents ajoutés aux structures sont enregistrés au même titre que les restes industriels plus anciens. L'attention de Robert Smithson portée aux traces contemporaines se retrouve également dans certains billets d'Alain Jacquot-Boileau consacrés au puits Arthur-de-Buyer.

Dans un article de 2011, l'auteur décrit: « Le site est visité par des curieux, par des amateurs d'histoire locale et aussi par des "artistes"³³ », avant de documenter les graffitis réalisés sur les bâtiments du carreau. En intégrant ces inscriptions récentes à ses relevés photographiques, il élargit à son tour le champ de ce qui mérite d'être archivé, dans une logique proche de cette archéologie de l'ordinaire.

fig.74: Le puits Arthur-de-Buyer photographié par Alain Jacquot-Boileau en 2013

fig.75: Dans le même article, Alain Jacquot-Boileau relève les traces des "artistes".

32. Robert Smithson formule, dans le texte, une critique ironique d'objets mis en avant dans le journal *Times* en tant que chefs d'œuvres : "J'ai regardé la reproduction floue du Paysage allégorique de Samuel F.B. Morse placée en tête de l'article de *Canaday* ; le ciel y était d'un gris journal subtil, et les nuages ressemblaient à de délicates taches de sueur qui me rappelaient le travail d'un célèbre aquarelliste yougoslave dont j'ai oublié le nom."

"I looked at a blurry reproduction of Samuel F. B. Morse's *Allegorical Landscape* at the top of *Canaday's* column; the sky was subtle newsprint grey, and the clouds resembled sensitive stains of sweat reminiscent of a famous Yugoslav watercolorist whose name I have forgotten." Smithson (Robert), « *A Tour of the Monuments of Passaic*, New Jersey », *Artforum*, vol. 6, n° 4, décembre 1967, p. 48-51

33. Jacquot-Boileau (Alain), « Le puits Arthur-de-Buyer : nouvelles images », *OverBlog*, 2011, [en ligne].



Conclusion 1.

Attraits de l'histoire : limites à la noblesse macauléenne

Les exemples qui précèdent tendent à montrer que les friches minières peinent à susciter un intérêt historique relevant du plaisir noble tel que défini par Rose Macaulay. Bien que porteuses d'un passé dense, elles demeurent marquées par une proximité temporelle et affective qui entrave la distance critique nécessaire à une appréhension détachée. L'histoire minière, encore largement vécue ou transmise par la mémoire, reste ainsi davantage ressentie qu'objective, et ne bénéficie pas encore de la « patine de l'âge » capable d'en anoblir le plaisir.

Les démarches institutionnelles cherchent à pallier ce déficit d'attrait par la muséification et la mise en scène de l'histoire. Toutefois, en figeant la ruine ou en privilégiant une expérience émotionnelle immédiate, ces dispositifs tendent à en altérer la nature instable, déplaçant l'intérêt hors de la ruine elle-même. L'histoire y est alors donnée plutôt que recherchée, produisant soit un plaisir mineur de la ruine selon la définition de Rose Macaulay, soit un plaisir extérieur au phénomène de ruine même. Certaines pratiques documentaires et artistiques spécifiques esquissent néanmoins une voie alternative aux dispositifs de préservation institutionnalisés. Ces dernières engagent un questionnement historique sans stabiliser ni restituer l'état originel des lieux. Ces démarches, initiatives individuelles ou de petite ampleur, bien que limitées, laissent entrevoir la possibilité d'un rapport plus critique à l'histoire. Ces exemples demeurent cependant marginaux et tendent à montrer, en creux, que le cadre théorique de Rose Macaulay se heurte aux spécificités des friches minières.

Finalement, l'histoire apparaît à la fois comme un levier nécessaire et comme un support insuffisant pour la requalification des friches minières. Cette tension invite à déplacer le regard : peut-être la requalification de ces sites ne réside-t-elle pas prioritairement dans leur histoire racontée, mais dans ce qu'ils permettent encore d'accueillir, de produire et d'expérimenter. C'est vers cette hypothèse, centrée sur les usages contemporains et la requalification du carreau par la pratique, que se tourne la partie suivante.

fig.76: Escalier mécanique menant vers l'entrée du musée de la Ruhr à Zollverein, dessiné par l'OMA

2. Hors du cadre macauléen : vers une requalification par l'usage

2.a Par l'usage, la requalification

Le développement qui précède a montré que les plaisirs éprouvés sur le carreau minier peinent globalement à rejoindre la définition d'un plaisir noble de la ruine selon la définition de Rose Macaulay. Qu'ils reposent sur les qualités matérielles du lieu, sur l'intensité émotionnelle du danger, ou sur un rapport à l'histoire encore chargé d'affects, ces plaisirs se situent rarement dans la distance critique, intellectuelle et désintéressée exigée par l'auteure. Ces plaisirs s'ancrent dans un rapport immédiat au corps et à l'affect. Dans le contexte des friches minières, la ruine sert de support à l'expérience, où l'histoire, si elle est déterminante, est ressentie plus que comprise. En somme, ces derniers ne servent, en suivant la pensée de l'auteure, ni la ruine ni son histoire. Pris isolément, chacun des usages décrits semble effectivement constituer une relation instrumentale et opportuniste au carreau. Il serait toutefois réducteur d'en rester à ce constat.

En effet, la répétition et la diversification de ces usages produisent une dynamique qui semble dépasser l'addition de plaisirs individuels. En attirant des usagers de natures variées, le carreau perd progressivement sa qualité de résidu industriel, acquérant ainsi une nouvelle présence dans le paysage territorial.

Dans un article pour la revue *Annales de géographie* intitulé "Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle"³⁴, le professeur de géographie Boris Grésillon étudie les rapports entre création artistique et espace urbain.

34. Grésillon (Boris), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, n° 660, 2008/2, 2008, p. 179-198

Dans un passage intitulé "Friches, squats, terrains vagues : des espaces sans qualités?", l'auteur resserre la l'étude à l'impact, à échelle territoriale, des nouvelles activités implantées dans les friches industrielles. Boris Grésillon décrit la connotation négative des lieux, à laquelle il oppose leur statut de "seuls lieux d'expérimentation sociale et culturelle encore disponibles"³⁵. Boris Grésillon emploie, pour décrire les friches urbaines réappropriées par des usages culturels, le terme d'"objets culturels non identifiés"³⁶. Ni délaissés, ni proprement reconnus, les infrastructures sont, à l'heure de leur abandon, propices à des usages décomplexés des pressions des centres urbains³⁷. Leur statut résiste à toute catégorisation simple. Ce statut indéterminé, loin de constituer un obstacle, semble précisément en faire l'attrait, rejoignant ainsi l'indétermination du carreau décrite dans le développement précédent.

Le qualificatif de «non identifié» est particulièrement juste pour décrire le carreau en cours de réappropriation : le lieu n'est pas déterminé, et la définition même de ce qui s'y produit reste ouverte. Il convient ici de souligner la nuance que Grésillon introduit entre géographie culturelle et géographie de la culture : les friches ne s'inscrivent pas dans une géographie culturelle en ce qu'elles recèlent des objets culturels, mais parce qu'elles sont le support d'une création et d'une activité qui, elles, sont en lien avec la culture³⁸. C'est le processus, et non le produit, qui les qualifie.

35. "Il s'agit pourtant d'espaces connotés négativement car marqués du sceau de l'abandon, de l'indéfini, de l'inachevé, du laid, de la souillure, de la saleté, de l'inculture ; espaces situés dans la ville et qui symbolisent cependant le dehors de la ville, ce qu'elle cherche à cacher. Néanmoins, la pression foncière et patrimoniale [...] est telle, que ces béances ou ces friches apparaissent comme les seuls lieux d'expérimentation sociale et culturelle encore disponibles." (Grésillon) Op. Cit.

36. On peut ici faire un lien entre la singularité des friches en tant que lieux de culture, et la singularité de leurs formes sur le paysage. (voir partie I, sur la perception des infrastructures sur le paysage.)

37. voir partie III sur la ville comme espace de transgression.

38. "Au sein de l'école française de géographie culturelle, deux voies différentes semblent se faire jour. La première consiste à procéder à une géographie du fait



Ce déplacement entre ce qui est produit et ce qui le produit fait écho à la tension que l'on applique au sujet de l'histoire, en regard du cadre posé par Rose Macaulay : qui, de l'histoire accomplie ou de ce qui construit l'histoire, est plus légitime dans le plaisir de la ruine ?

L'investissement des friches tend finalement à favoriser le processus que Boris Grésillon décrit comme le passage d'« espaces disqualifiés » en « espaces requalifiants³⁹ ». En accueillant impartialement des usages variés, le carreau révèle progressivement ses potentialités à un public qui en ignorait l'existence ou en rejetait l'image. Par une requalification progressive, la friche n'est plus seulement tolérée : elle est investie, appropriée, et progressivement intégrée à l'identité culturelle du territoire. Le site de Zollverein, longtemps perçu comme un vestige encombrant du passé industriel de la Ruhr, est aujourd'hui fréquenté par des publics très divers, attirés par ses festivals, ses expositions et ses ateliers. Cette évolution n'est toutefois pas indépendante du processus d'institutionnalisation des usages⁴⁰ décrit dans cette partie : la reprise et la stabilisation progressive d'initiatives informelles dans des structures organisées ont contribué à donner à la friche une lisibilité et une légitimité nouvelles. Dans un article de *L'architecture d'aujourd'hui*, intitulé « Zollverein ou l'espoir d'une renaissance » et publié en 2003, Axel Sowa décrit le projet de redynamisation du site qui doit alors voir le jour après son inscription au patrimoine mondial de l'Humanité par l'Unesco (2002). Il affirme : "Une société d'aménagement y projette aujourd'hui des scénarios d'un avenir post-industriel. Le complexe minier désaffecté devrait se transformer en cité modèle, un exemple des mutations de l'ancien bassin houiller de la Ruhr⁴¹".

fig.77: Atelier Mack, installé dans une ancienne salle des machines à Zollverein

culturel. Il s'agit donc davantage d'une géographie de la culture que d'une géographie culturelle. Différents objets culturels [...] sont ainsi appréhendés et étudiés [...]. La seconde voie se veut une démarche intrinsèquement culturelle, au sens où elle s'efforce d'analyser les faits géographiques à travers le prisme d'une approche culturelle." (Grésillon). Op. Cit.

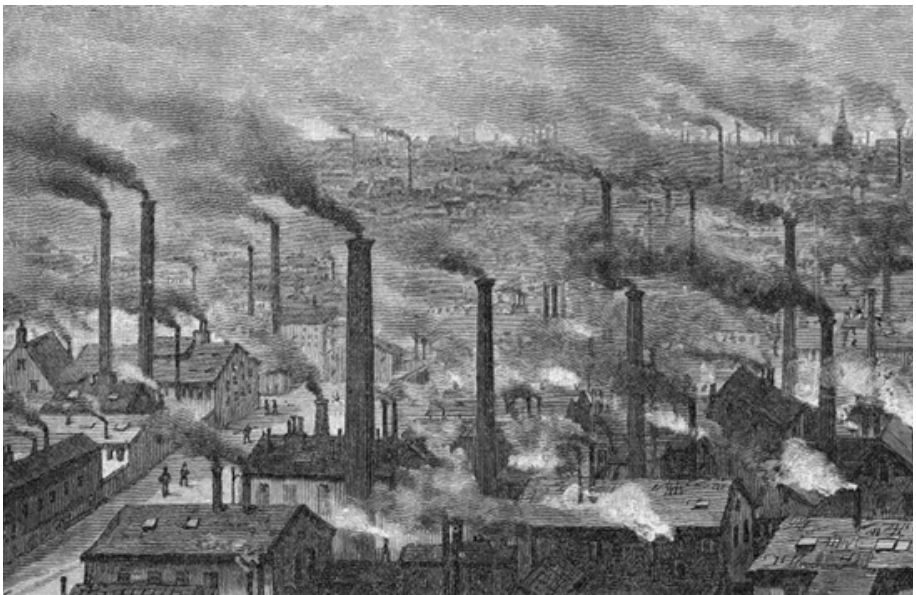
39. Exprimé par Boris Grésillon dans une partie du développement intitulée "3.3 De la disqualification certaine à la requalification possible". (Grésillon). Op. Cit.

40. A Essen, la requalification de l'ancien site de Zollverein suit un plan organisé.

41. Sowa (Axel), « Zollverein ou l'espoir d'une renaissance », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 348, éd. Jean Michel Place, septembre-octobre 2003, p.82



KAUFMANN-FABRY PHOTO



2.b Par la diffusion, la réconciliation

La requalification par l'usage se heurte toutefois à une limite : elle s'appuie sur une fréquentation préalable du lieu. Or, si les usages observés précédemment témoignent de présences ponctuelles sur le carreau désaffecté, l'enquête sensible menée tend à montrer que le grand public qui ignore la friche ou en rejette l'image ne s'y rend pas. C'est ici qu'intervient un autre vecteur de requalification, plus diffus mais peut-être plus efficace : la représentation.

Par la circulation d'images, sensationnelles et décontextualisées soient-elles, la friche minière peut acquérir une visibilité élargie. Sa diffusion, fut-elle entraînée par l'émotion immédiate plutôt que la curiosité historique, tend à forger une habitude esthétique, voire un engouement. A ce titre, peut-être le jugement porté par Rose Macaulay sur le plaisir de la ruine mérite-t-il d'être nuancé au regard des effets de sa diffusion.

Dans un ouvrage collectif intitulé *Fictions et frictions culturelles*, dirigé par Jean-Philippe Garric et publié aux Editions de la Sorbonne en 2016, Marion Duquerroy, docteure en histoire de l'art, théorise ce mécanisme dans un chapitre intitulé "A sense of place ou le devenir familier des paysages industriels en Grande-Bretagne". Observant le cas britannique, elle montre comment la représentation artistique des friches industrielles engendre progressivement un regain d'intérêt pour leur esthétique. Le point de départ de son analyse est le rejet dont les paysages post-industriels font l'objet, notamment en Grande-Bretagne où ils dénotent à l'idéal pastoral des paysages de la Merry England⁴². Marion Duquerroy indique :

fig.78: Carte postale de la Chicago World's Fair de 1933, représentant le village pittoresque mis en scène par la délégation britannique.

fig.79: Gravure de Gustave Doré représentant le paysage industriel anglais, issue d'un ouvrage intitulé London: A Pilgrimage (1872)

42. "Merry England" ou "Merrie England" désigne une représentation pastorale de l'Angleterre rurale, et traditionnelle, associée à une société harmonieuse, festive et stable. Elle renvoie à un imaginaire national fondé sur les villages et les traditions populaires. L'expression apparaît dès le Moyen Âge mais se diffuse surtout au XIX^e siècle, dans un contexte de révolution industrielle, comme une vision nostalgique d'un passé anglais idéalisé opposé aux transformations urbaines et industrielles. Un autre terme employé pour décrire ces paysages anciens idéalisés est "Albion", qu'emploie Marion Duquerroy.



“Le déclin des usines, l'appauvrissement de certaines régions ainsi que l'état des constructions de l'après-guerre sont perçus comme honteux et impropres à être intégrés à l'héritage national. Si l'Angleterre véhicule allègrement des images arcadiennes dans les cultures visuelles, donnant encore à voir une nation proche de la Merry England romantique et rurale, elle écarte dans le même temps ce qui a trait à une histoire plus proche, une archéologie du temps présent, et dont les conséquences se répercutent encore⁴³.”

Ce rejet n'est pas sans écho dans le contexte des friches minières françaises et allemandes, où l'on a observé un rapport similaire : une histoire ressentie comme douloureuse, une esthétique perçue comme disgracieuse, un passé que le territoire peine à intégrer à son identité. Or, c'est précisément dans cet écart que l'art et la diffusion interviennent. En s'emparant de ces espaces comme terrains d'expérimentation, les artistes contribuent à rendre familier ce qui était perçu comme “balafre⁴⁴” sur le paysage. Les images capturées dans les friches, par leur diffusion, se posent ainsi en médiateurs entre le grand public et une histoire commune rejetée. La docteure en histoire de l'art affirme :

“Les arts peuvent à ce moment avoir un rôle important en prenant à bras-le-corps ces lieux pour les revisiter et les réintégrer à une mémoire collective. Révélant une image bien loin de l'idyllique Albion, les artistes utilisent ces endroits au fort potentiel esthétisant pour faire remonter une histoire commune et, par le biais de la fiction, les projeter vers une nouvelle vie⁴⁵.”

fig.80: Photographie urbex d'une ancienne mine de charbon belge ouverte en 1916 à Gilly, en région wallonne. Il s'agit du Charbonnage n° 10 du Gouffre, mise à l'arrêt en 1969. cr. Christophe Moëc, n.d

43. Duquerroy (Marion), « A sense of place ou le devenir familier des paysages industriels en Grande-Bretagne », dans Garric (Jean-Philippe) dir., *Fictions et frictions culturelles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016.

44. Marion Duquerroy cite le terme employé par le philosophe et écrivain Alain Roger qui parle de “complexe de la balafre” pour désigner le rejet suscité par certaines infrastructures industrielles, perçues comme des atteintes au paysage et donnant lieu à des tentatives de dissimulation ou d'effacement. Voir Roger (Alain), *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

45. (Duquerroy) Op. Cit.

Ce que décrit Duquerroy dépasse ainsi la seule question esthétique, pour aborder celle d'une réconciliation entre une communauté et son propre passé. La médiation est ici rendue possible par l'expérience sensible, voire sensationnelle du lieu, plutôt que par un discours historique.

Par la sensation, faire jaillir l'histoire

A ce propos, on peut ajouter une nuance établie par Boris Grésillon. Dans *Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle*, l'auteur met en lumière le lien inéluctable entre les artistes et leur terrain d'expérimentation. Affirmant que la matière plastique dont ces derniers disposent se révèle, "pour un artiste quelque peu sensible à son environnement⁴⁶", être source d'inspiration: "Parfois elle lasse, parfois elle oppresse, mais elle ne laisse jamais indifférent". Il cite les mots du metteur en scène flamand Luk Perceval, captés lors d'un entretien mené en 2006 :

"Le lieu rejaillit forcément sur l'artiste et sur son œuvre."

En suivant cette théorie, on est amené à penser que l'art produit dans les friches minières, objet de culture en soi, peut tendre à en éclairer le contexte historique. L'hypothèse peut être mise en regard avec des œuvres mentionnées précédemment. Si l'œuvre *Une feuille d'acanthé* de Jacques Vieille, et l'installation lumineuse des hauts fourneaux duisbourgeois par Jonathan Park tirent profit des qualités matérielles offertes par les infrastructures minières, elles s'appuient également sur leur passé fonctionnel. A Magny-Danigon, les 1000 m² de poussière de charbon font une référence énigmatique au passé industriel de la vaste salle des machines dépossédée de ses attributs qualifiants; tandis que les couleurs des hauts fourneaux poussent à se questionner sur la fonction passée des conduits et portiques.

46. (Grésillon). Op. Cit.

En forgeant une habitude esthétique, voire un attachement, l'image de la friche diffusée par ces œuvres prépare le terrain à une curiosité plus profonde pour le lieu et son histoire. Le plaisir mineur de l'image sensationnelle ouvre ainsi, malgré lui, un espace que Macaulay réservait au plaisir noble : celui du questionnement. L'effort de compréhension, plutôt que le guide du regard sur la ruine, se fait ici atout concomitant de son expérience sensible.



2.c Au-delà de la friche : le territoire

Le processus de requalification dépasse par ailleurs les limites de la friche elle-même pour se déployer sur le territoire qui l'entoure. Les régions minières, singularisées par la présence des mines dans leur paysage, souffrent du même régime d'association négative au passé industriel que les mines elles-mêmes. Axel Sowa, dessinant en 2003 les ambitions de Zollverein, voit en la réhabilitation institutionnelle promue par l'IBA⁴⁷ l'opportunité pour le bassin de la Ruhr de s'extraire des idées reçues qui lui sont associées. Il affirme :

“L'IBA, qui ne cherche pas à se substituer aux autorités locales, se charge de leur communication, corrige les vieux clichés selon lesquels la Ruhr serait noire de suie, habitée par des masses incultes qui ne s'excitent que pour le football, les pigeons voyageurs ou la bière.”

Par cette projection, Sowa entend que les clichés du contexte minier s'imposent à la région entière. De fait, une requalification de la mine peut espérer engendrer une réconciliation plus large entre le grand public et les régions minières.

fig.81: Ancienne usine de sidérurgie de Zollverein, réhabilitée par l'OMA en musée de la Ruhr.

47. l'IBA (“Internationale Bauausstellung Emscher Park” ou “exposition internationale d'architecture du Emscher Park”) est un programme d'aménagement et de reconversion territoriale mené dans la Ruhr entre 1989 et 1999. Il vise la transformation des anciens espaces industriels de la vallée de l'Emscher à travers des projets de réhabilitation urbaine, paysagère et patrimoniale, intégrant à la fois enjeux écologiques, culturels et économiques.

A long, narrow industrial hallway with a large sign that reads "RUHR MUSEUM". The hallway is flanked by heavy metal structures and machinery. A person is walking away from the camera towards a brightly lit exit at the end of the hallway. The floor is made of metal grates. The lighting is dramatic, with the hallway being dark and the exit being bright.

RUHR MUSEUM

2.d Vers une requalification institutionnalisée

Si les œuvres comme *Une feuille d'acanthé*, et l'éclairement du site de Duisburg sont initiés par les artistes eux-mêmes, ces dernières sont soutenues et rendues possibles par des structures publiques⁴⁸, qui y voient l'opportunité de redynamiser et requalifier un territoire mal apprécié. Outre les initiatives individuelles, dépendantes, le plus souvent d'un attachement des créatifs au lieu, certaines structures font par ailleurs recours à des commandes auprès d'artistes. Conscientes que la friche minière ne peut ni être ignorée ni systématiquement muséifiée, certaines structures publiques font délibérément appel aux artistes pour en opérer la requalification. Dans son étude de l'impact de la représentation des friches sur l'opinion générale, Marion Duquerroy observe ce phénomène dans le cas britannique : "Les institutions ne sont pas en reste. Conscientes que ces lieux ne peuvent pas tous être sauvegardés ni muséifiés, elles font appel aux artistes pour les passer au prisme de l'esthétique"⁴⁹.

Ce recours à la commande artistique traduit une prise de conscience : là où le discours historique ou patrimonial échoue à susciter l'intérêt du grand public, l'expérience sensible du lieu peut y parvenir. L'art, en tant que vecteur d'émotion immédiate et de diffusion élargie, devient ainsi un outil de politique territoriale⁵⁰.

L'exemple de Zollverein illustre avec précision cette logique institutionnalisée. Cité précédemment, Axel Sowa décrit comment l'IBA coordonne les initiatives artistiques et culturelles sur le site, sans se substituer aux autorités locales. Prenant en charge la communication et la diffusion de l'image du site, elle cherche à en corriger l'image, et celle du territoire avec lui. La réhabilitation de Zollverein n'est pas le fruit d'une sédimentation d'usages informels : elle est le résultat d'une stratégie délibérée, dans laquelle l'art est convoqué comme levier de transformation de l'image du lieu.

fig.82: Entrée du musée de la Ruhr, dessiné par l'OMA, dans l'ancienne usine de Zollverein

48. voir partie II: "Pour une pratique artistique de grande ampleur : de l'initiative ponctuelle aux activités institutionnalisées"

49. (Duquerroy) Op. Cit.

50. On peut élargir cette notion, en ajoutant que l'appel à des architectes peut prétendre au même effet. On peut notamment citer la Bolt Tower réhabilitée par Josef Pleskot (Ostrava), et l'ancienne usine de Zollverein (Essen), réhabilitée en lieu culturel par l'OMA.

«Il est clair qu'une municipalité n'adoptera pas le même comportement face à un squat illégal qu'à l'égard d'un espace artistique jugé conforme à la politique culturelle de la ville⁵¹.»

51. Grésillon (Boris), « Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle », *Annales de géographie*, n° 660-661, 2008/2, 2008, p. 179-198 [en ligne].

Une pratique maîtrisée : entre requalification et disqualification

Cette logique institutionnalisée se manifeste concrètement dans l'organisation des ateliers d'artistes installés dans les anciens hangars de Zollverein. Lors d'un entretien tenu sur le site, Michael Siewert, président de l'association ARKA Kulturwerkstatt, décrit les conditions de son installation : libérés des contraintes spatiales du contexte urbain, les artistes peuvent y déployer une pratique de grande ampleur. Toutefois, cet accès n'est pas ouvert à tous: un processus de validation institutionnelle conditionne la présence des artistes sur le site⁵².

L'exemple de Zollverein n'est pas isolé. Il illustre précisément un phénomène que Boris Grésillon analyse dans le devenir des friches de l'espace urbain, et leur rapport au quartier alentour. Le professeur de géographie observe que les rapports entre lieux culturels alternatifs et pouvoirs publics prennent des formes multiples: «soutien institutionnel et financier, dialogue constructif ou indifférence réciproque, conflit latent ou ouvert». L'attitude des autorités, selon Grésillon, varie selon la nature même du lieu.

Finalement, la requalification institutionnalisée tend en refermer ce qu'elle cherche à ouvrir : en sélectionnant les usages qu'elle légitime, elle érode progressivement l'indétermination qui fait la valeur du lieu aux yeux des artistes et usagers informels. On voit dans le phénomène décrit par Boris Grésillon, un reflet des phénomènes étudiés précédemment, qui lie par ailleurs la formalisation des espaces en friche et l'effacement et la disqualification des pratiques informelles et

52. ARKA avait préalablement accumulé dix ans de légitimité associative et un prix de la ville d'Essen avant d'être invitée à s'installer à Zollverein. Siewert le formule sans détour : "Ils ont dit qu'on avait passé le contrôle." (voir partie II. Pour une pratique artistique de grande ampleur : " de l'initiative ponctuelle aux activités institutionnalisées")

transgressives, ainsi que la prise de risque individuelle⁵³. On est alors amené à se demander à qui la pratique artistique, et plus généralement l'usage de la friche, sont-ils réellement ouverts dans les démarches de réhabilitation institutionnalisées.

Dans un ouvrage intitulé *Culture Is Not an Industry*, le professeur d'économie culturelle Justin O'Connor critique frontalement la tendance à penser la culture comme un secteur industriel. Il montre que cette approche, en cherchant à rationaliser et à structurer la culture selon des critères économiques, transforme profondément les conditions d'existence de la pratique artistique, en la rendant dépendante de dispositifs de validation, de programmation et de rentabilité qui en modifient l'autonomie et les formes possibles. Dans le contextes de réhabilitation des friches minières, la question de la rentabilité, mérite d'être posée⁵⁴, dans la mesure où la sécurisation et la programmation des usages engagent des coûts importants⁵⁵.

53. voir la partie III.4 : "Par sa formalisation, la transgression invalidée"

54 "Aujourd'hui, la culture se trouve sous l'emprise des cabinets de conseil, des gourous de la créativité et des conférenciers TED. Elle a été dépolitisée, ses énergies radicales étant réduites à de simples facteurs de production industrielle."

"Today, culture finds itself in the grip of accountancy firms, creativity gurus, and Ted Talkers. It has been de-politicised, its radical energies reduced to factors of industrial production."

O'Connor (Justin), *Culture Is Not an Industry: Reclaiming Art and Culture for the Common Good*, Manchester, Manchester University Press, 2024.

55. Le budget du projet de réhabilitation de l'ancienne usine de sidérurgie de Zollverein par l'OMA s'élève à 200 millions d'euros.

Source: Sowa (Axel), « Zollverein ou l'espoir d'une renaissance », *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 348, éd. Jean Michel Place, septembre-octobre 2003. p.82

3. Avant la distance, la nouvelle ruine comme révélatrice d'enjeux contemporains

Si l'usage et la diffusion des images de la friche contribuent à l'inscrire dans le patrimoine commun, et à redéfinir avec elle la vision des régions industrielles historiques; elle permet par ailleurs de mettre en lumière des problèmes de société contemporains. Décrivant l'exposition *Futureland Now: Reflections on the Post-Industrial Landscape*⁵⁶ (Newcastle, 2013), présentant les œuvres photographiques de John Kippin et Chris Wainwright, Marion Duquerroy expose le rôle des ruines contemporaines dans la sensibilisation aux enjeux de société, qui sont actuels et pressants. Elle cite Mike Collier, le curateur de l'exposition, qui décrit le travail des deux artistes, et les enjeux qu'ils soulèvent:

"Ils questionnent et remettent en cause les problèmes sociaux et politiques qui sont vitaux à la compréhension de la situation actuelle. Ces sujets comprennent le contrôle de l'État du taux de chômage, les stéréotypes régionaux, le militarisme, le consumérisme, l'exploitation et la distorsion de notre patrimoine⁵⁷."

56. Kippin (John), Wainwright (Chris), *Futureland Now. Reflections on the Post-Industrial Landscape*, exposition, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne, 14 septembre 2012 – 20 janvier 2013.

57. "[...] they question and challenge social and political issues which are vital to an understanding of the present situation. These issues include unemployment, state control, regional stereotypes, militarism, consumerism and the exploitation and distortion of our heritage"

Collier (Mike), « Foreword », dans *Futureland: John Kippin, Chris Wainwright*, catalogue d'exposition, s.l., 1989



Cette lecture peut être mise en regard du travail photographique de Edward Burtynsky, consacré aux paysages de l'extraction pétrolière et de l'industrie contemporaine. À travers des images volontairement spectaculaires de champs de forage -désaffectés pour certains-, Burtynsky documente les transformations environnementales produites par les systèmes industriels modernes. Ses photographies articulent ainsi fascination esthétique et mise en visibilité critique des conséquences écologiques et territoriales de l'industrialisation, dans une démarche qui rejoint l'idée d'une image capable de rendre perceptibles des enjeux contemporains.

La vision de la ruine comme écran pour des problématiques actuelles s'oppose à l'illégitimité des plaisirs de la nouvelle ruine que donne à lire Rose Macaulay. Les nouvelles ruines engendrent, selon l'auteure, des plaisirs immoraux, dans la mesure où elles sont encore "noircies et déchirées, elles sentent encore le feu et la mortalité"⁵⁸.

Par sa diffusion, sensationnelle soit-elle, tant qu'elle demeure véritable, la ruine nouvelle sert les enjeux présents. Mike Collier, *senior art exhibition officer*, insiste, dans le cadre de l'exposition *Futureland now*, sur l'importance de rendre des vestiges de la désindustrialisation une image véridique. Cité par Marion Duquerroy, le curateur de l'exposition en appelle à la responsabilité des institutions muséales et des artistes quant à la représentation visuelle de ce patrimoine, qui, pour permettre de se projeter dans l'avenir, doit s'appuyer sur une vérité et une connaissance de l'histoire. En cela, le propos de Mike Collier rejoint celui de Rose Macaulay, dans sa définition d'un plaisir noble par l'étude. Toutefois, en validant le propos de Rose Macaulay, le curateur semble faire émerger les limites d'application de sa hiérarchie sur le sujet des friches contemporaines.

fig.83: Edward Burtynsky, SOCAR Oil fields 3, Baku, Azerbaijan, 2006.

58. "The ruins are for a time stark and bare, vegetationless and creatureless; blackened and torn, they smell of fire and mortality." (Macaulay) Op. Cit. p.453

Étude distanciée, une posture prudente

Le passage du temps, et l'interprétation adoucie par les peintres⁵⁹, qui selon l'auteure rendent une ruine noblement plaisante., constituent pour Mike Collier une mise à distance édulcorante d'un passé qui, lorsqu'il est encore vif, est moteur de changements sociétaux. Là où Rose Macaulay s'oppose au sensationnel, et à l'immédiateté des sentiments dans une ruine chargée d'affect, Mike Collier voit en ces nouvelles ruines⁶⁰ un outil de lecture du présent, vers le futur : si compté que sa lecture historique ne soit pas brouillée par une esthétisation.

On peut ainsi nuancer la noblesse du plaisir de la ruine fondé sur l'histoire, en y voyant aussi une forme de déplacement du regard. Par l'étude historique, les questionnements mettent de côté les enjeux contemporains, encore conflictuels et sensibles, au profit d'enjeux lointains et révolus d'une ruine qui fait un récit sage de tragédies déjà reconnues et consensuelles. La mise à distance temporelle permet dès lors une contemplation dans laquelle l'engagement ne présente plus de risque réel. À l'inverse, les nouvelles ruines, encore chargées des conséquences sociales et politiques de leur disparition, conservent une capacité de remise en question du présent. Leur force ne réside pas seulement dans leur valeur esthétique ou mémorielle, mais dans leur aptitude à rendre visibles des problématiques toujours actives.

La distinction établie par Rose Macaulay entre ruines anciennes, propices à une contemplation noble, et ruines récentes, encore chargées d'affects, peut être lue comme le reflet d'un contexte autant que d'une posture. Femme de lettres écrivant en 1953, à distance des événements qu'elle décrit, Rose Macaulay formule sa hiérarchie à distance des événements qu'elle décrit : une distance que le temps a déjà rendue possible. Sa réserve face aux nouvelles ruines n'est pas

59. "Le plaisir de la ruine doit être à un degré d'écart, adouci par l'art, [...] les poètes de la ruine ou par les siècles."

"Ruin pleasure must be at one remove, softened by art, [...], the ruin-poets, or centuries of time." (Macaulay), Op. Cit. p.454

60. voir "Note on new Ruins" dans (Macaulay).Op. Cit.

tant une fuite devant le présent qu'une exigence de recul : l'auteure affirme que la proximité affective trouble la compréhension, et que l'histoire ne peut être noblement appréhendée que lorsqu'elle a cessé d'affecter. Mike Collier et Marion Duquerroy mettent toutefois en lumière le coût de cette exigence : en attendant que la ruine soit prête à être noblement⁶¹ contemplée, on risque de laisser s'effacer ce qu'elle a à dire sur le présent.

61. selon les termes de Rose Macaulay

Conclusion IV.

Histoire et culture : vers une requalification des friches minières

Cette quatrième partie montre que la requalification des friches minières peine à s'opérer par l'histoire seule. Dans le cadre théorique proposé par Rose Macaulay, les mines ne réunissent pas les conditions nécessaires à l'émergence d'un plaisir historique véritablement noble. Leur passé reste proche dans le temps, fortement chargé d'affects. Il manque la distance critique que l'auteure considère comme essentielle à une appréhension détachée de la ruine. De plus, l'étude précédente de la perception des mines par le grand public⁶² met en lumière un désintérêt généralisé sur le sujet. L'histoire des mines ne semble pas motiver un intérêt pour la majorité, comme peuvent le faire certaines ruines antiques⁶³.

Face à ce constat, les démarches institutionnelles cherchent à susciter l'intérêt par la muséification et la mise en scène du passé. Ces dispositifs, en cherchant à rendre l'histoire lisible et accessible à un public distant, tendent toutefois à neutraliser l'instabilité de la ruine, laquelle est nécessaire à sa nature même. L'histoire y est donnée plutôt que recherchée, ce qui déplace l'attention hors de la ruine elle-même et limite la portée critique de la contemplation historique. Certaines pratiques artistiques et documentaires esquissent par ailleurs une autre relation à ces lieux. En ne cherchant pas à en figer l'état ni l'histoire, elles assument la ruine comme un processus en cours. La documentation photographique, les relevés tridimensionnels et certaines interventions artistiques non altérantes maintiennent

62. Si l'enquête exploratoire est réalisée auprès d'un panel vraisemblablement trop restreint pour prétendre à l'exhaustivité et la vérité absolue, elle semble dessiner les grands axes de l'imaginaire collectif lié aux mines.

63. Rose Macaulay, dans l'œuvre *Pleasure of Ruins*, utilise régulièrement l'image des ruines de Rome, dont l'histoire fascine les hommes.

ainsi une tension active entre passé et présent. La marginalité de ces approches tend finalement à expliciter les limites d'application du jugement macauléen. Ces limites nous poussent à nous détacher du cadre de l'auteure, plutôt qu'à nous y soumettre.

Dans le contexte des friches minières, la requalification la plus opérante du carreau minier semble passer par l'usage, contre un contexte historique déprécié. En effet, la répétition et la diversification des pratiques tendent à transformer progressivement la perception du lieu. Par l'installation d'usages, la friche cesse d'apparaître comme un résidu industriel disqualifié pour devenir un espace investi et reconnu. Dans ce processus, la ruine n'est plus au centre de l'attention. Elle devient un support, parfois discret, d'expériences situées. La requalification dépasse alors la somme des plaisirs individuels pour produire une présence humaine durable.

Cette transformation est renforcée par la diffusion des images issues de ces usages. En rendant familiers des paysages initialement rejetés, ces représentations contribuent à une réconciliation progressive entre le grand public et les territoires miniers. Là où le discours historique échoue à mobiliser, l'expérience sensible joue un rôle médiateur. Le plaisir mineur de l'image peut ainsi ouvrir, indirectement, un espace de curiosité et de questionnement. Reprises par les institutions, les usages programmés et la diffusion par l'art deviennent un levier explicite de requalification territoriale. Toutefois, si cette institutionnalisation accroît la visibilité et la reconnaissance des sites, elle tend aussi à réduire l'indétermination qui faisait leur valeur initiale. Les usages sont alors sélectionnés et normalisés, ce qui réactive les tensions observées entre ouverture expérimentale et encadrement.

En définitive, la requalification des friches minières ne repose ni sur la ruine contemplée ni sur l'histoire prise isolément. Elle s'ancre dans ce que ces lieux permettent encore d'accueillir et de produire : tant par leurs qualités matérielles que par les expériences sensibles qu'ils permettent. L'expérience vécue apparaît ainsi comme le moteur central de leur transformation.

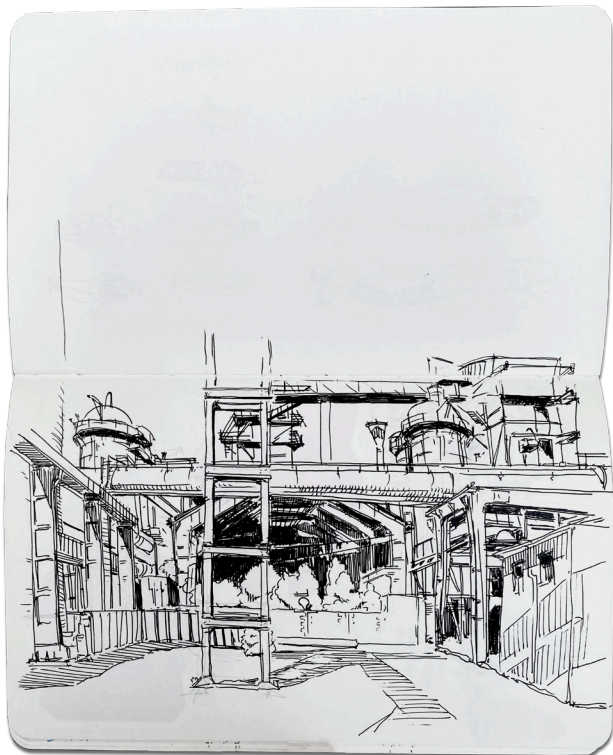


Fig: La Cowerplatz du site de Duisburg Landschaftspark, 2025

Conclusion

Cette recherche trouve son point de départ dans un écart entre le rejet symbolique des friches minières, et leur fréquentation réelle. Fondée sur l'observation de cinq sites, elle ne peut prétendre à l'exhaustivité. Néanmoins, elle permet de mettre en lumière des dynamiques récurrentes, susceptibles de dépasser les cas étudiés.

Les premières formes de réappropriation, observées in situ, relèvent d'un rapport pragmatique, immédiat et désintéressé. Ces pratiques s'appuient moins sur l'histoire des lieux que sur leurs qualités présentes : vacance, indétermination, mise à l'écart. Prenant souvent la forme d'usages informels, transgressifs ou expérimentaux, ces pratiques, inscrites dans les marges, font de la mine un espace d'écart. Celle-ci devient alors un territoire de pratiques limites où le rapport au risque, à la norme et à soi-même peut être reconfiguré.

Dans un second temps, ces usages peuvent être repris, encadrés et intégrés par des dispositifs institutionnels. Ce processus d'institutionnalisation, s'il permet une réouverture et une revalorisation des sites, transforme profondément les conditions de leur appropriation. Pour être rendues plus accessibles, les friches sont sécurisées. Le danger matériel, initialement inhérent à ces lieux, est progressivement écarté. À mesure que la menace objective diminue, la prise de risque s'appuie davantage sur le sentiment de peur, et devient plus accessible. Le risque lié à ces nouveaux usages est dosé, administré, parfois scénarisé. L'institutionnalisation des lieux en friche ne supprime pas le risque objectif, mais en déplace les formes : à mesure que le danger matériel est écarté, le risque devient social, légal, voire symbolique. Pour cause, la détermination du cadre normatif renforce les enjeux des prises de risque transgressives, qui s'opposent dès lors à des interdits explicites.

Dans ce processus, la patrimonialisation joue un rôle central. Employant la friche, non plus seulement un lieu d'expérimentation, mais un espace de médiation, elle vise à réconcilier les publics avec un territoire et son histoire.

Cependant, cette mise en récit des lieux s'accompagne souvent d'une simplification et d'une fixation du passé. Les démarches institutionnelles de redynamisation, en cherchant à rendre lisible et accessible l'histoire des lieux, tendent à uniformiser des réalités complexes. Exposant, ou mettant en scène le passé industriel des sites miniers, elles tendent à invalider et effacer les usages intermédiaires, souvent informels, qui contribuent pourtant à leur évolution. On observe ainsi un décalage dans les temporalités et activités : au moment où les friches sont patrimonialisées, elles sont déjà le support de pratiques en mutation, que ces dispositifs peinent à intégrer.

Dès lors, la question ne peut plus être celle du pourquoi réemployer la ruine, mais du comment. Comment intégrer des pratiques qui, par nature, échappent à la formalisation ? Comment préserver ce qui fait l'attractivité de ces lieux sans en annuler les conditions mêmes d'existence ?

À ces questions, ce travail ne propose pas de solution définitive. Il suggère toutefois une limite : celle de toute tentative de fixation. Entre conservation et réinvention, la friche ne semble pouvoir être pleinement saisie que dans son instabilité. Peut-être l'enjeu n'est-il pas de figer ses usages, mais d'en conserver la trace – documenter, analyser, restituer – afin de laisser place à la transformation continue des anciens sites miniers.

En revenant enfin à l'approche de Rose Macaulay, ce travail met en évidence les limites d'une lecture strictement fondée sur une hiérarchie entre plaisirs "nobles" et "mineurs". Les usages contemporains des friches excèdent ce cadre, en révélant des formes d'attachement et d'appropriation qui ne se traduisent ni dans la contemplation, ni dans le seul intérêt historique. Les formes d'engagement observées révèlent la capacité des friches à produire du sens au présent. La mine désaffectée n'apparaît ainsi pas seulement comme un outil de regard sur le passé, mais comme un espace vécu, dont la valeur se construit dans la tension entre histoire, usages présents et réconciliation future.

Bibliographie

ensemble des sources citées, classées par ordre alphabétique d'auteur

ABAMM, *Une feuille d'acanthé en mosaïque*. Page web, s.d. [consultée le 20 avril 2026]. Disponible sur internet : <http://www.abamm.org/buyer31.html>

Appleton (Jay), *The Experience of Landscape*, (MANQUANT : lieu de publication), Wiley, 1975. (DOUTE : édition exacte consultée)

ARKA Kulturwerkstatt e.V., *Geschichte der ARKA*. Page web, s.d. [consultée le 20 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://arka-kulturwerkstatt.de/arka-kulturwerkstatt/geschichte-der-arka/>

Autorité européenne de sécurité des aliments (EFSA), *Danger ou risque : connaissez-vous la différence ?*, page web, 18 décembre 2023 [consultée le 21 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.efsa.europa.eu/fr/campaigns/hazard-vs-risk>

Baudelle (Guy), *Le système spatial de la mine. L'exemple du bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais*, thèse de doctorat d'État ès lettres, Université Lille III, 1995.

Benjamin (Walter), *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989.

BFM TV, *La démolition de la cité minière d'Auchel, dans le Pas-de-Calais, a démarré*. Reportage vidéo, Dailymotion, 15 février 2016. Disponible à l'adresse : <https://www.dailymotion.com/video/x1cen4s>

Bindé (Joséphine), «Notre fascination pour les ruines est-elle obscène ? Réponse dans une exposition-fleuve à Lyon», in *BeauxArts* [en ligne], 28 décembre 2023 [consulté le 15 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.beauxarts.com/expos/notre-fascination-pour-les-ruines-est-elle-obscene-reponse-dans-une-exposition-fleuve-a-lyon/>

Bird (Rebecca Bliege) et Smith (Eric Alden), «Signaling Theory, Strategic Interaction, and Symbolic Capital», in *Current Anthropology*, vol. 46, n° 2, avril 2005, p. 221-248.

Birebent (Agnès), «Mouiller l'image : Stalker, d'Andreï Tarkovski, une transfiguration par l'espace cinématographique», in *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, n° 13, 2007, p. 133-139.

Boon (Dany), *Bienvenue chez les Ch'tis*, Pathé, 106 minutes, 2008.

Chandler (Richard), *Travels in Asia Minor; or, an Account of a Tour made at the Expense of the Society of Dilettanti*, Dublin, R. Marchbank, 1775.

Collier (Mike), «Foreword», dans *Futureland: John Kippin, Chris Wainwright*, catalogue d'exposition, Birmingham, 1989.

Commission d'enrichissement de la langue française, «Friche minière», *FranceTerme*, ministère de la Culture, s.d. [consulté le 18 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.culture.fr/franceterme/terme/CULT379>

Commission d'enrichissement de la langue française, *Vocabulaire de la culture (liste de termes, expressions et définitions adoptés)*, Bulletin officiel n° 21, 24 mai 2018 [consulté le 30 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.culture.gouv.fr/>

Daldry (Stephen), *Billy Elliot*, Working Title Films, 110 minutes, 2000.

Deleuze (Gilles) et Guattari (Félix), *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Dolní Vítkovice, *Zdař Bůh, kamarádi !*, exposition présentée à la Galerie Gong, Ostrava, 25 mars – 7 juin 2026.

Duparc (François), «Les conduites à risque au regard de la psychanalyse», in *Le Journal des Psychologues*, n° 251, octobre 2007.

Duquerroy (Marion), «A sense of place ou le devenir familier des paysages industriels en Grande-Bretagne», dans Garric (Jean-Philippe) dir., *Fictions et frictions culturelles*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016.

Edensor (Tim), *Industrial Ruins : Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford / New York, Berg Publishers (Routledge), 2005.

Edgar (Brenda Lynn), «Ruin Porn and the Ethics of Aestheticized Decay», dans Lyons (Siobhan) dir., *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, Cham, Palgrave Macmillan International, 2018, p. 180-181.

Ghersén (Alain), «Le risque : contingence ou nécessité de l'aventure ?», dans Roche (Florence) dir., *L'aventure : réenchanter l'incertitude*, UGA Éditions, 2025. Disponible sur internet : <https://doi.org/10.4000/1450d>

Grésillon (Boris), «Ville et création artistique. Pour une autre approche de la géographie culturelle», in *Annales de géographie*, n° 660-661, 2008, p. 179-198. Disponible sur internet : <https://shs.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2008-2-page-179?lang=fr>

Henri (Pierre), «Magny-Danigon : 60 combattants jouent à la petite guerre», in *Le Pays*, 9 juin 2011.

Henri (Pierre), «50 participants au jeu de guerre imaginé par S-Airsoft», in *Le Pays*, 8 juin 2013.

HORNICKÝ SKANZEN MAYRAU, *Důl Mayrau*. Page web, s.d. [consulté le 10 mai 2026]. Disponible sur internet : <http://dul-mayrau.cz/>

ICOM-CC, *Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel*, résolution adoptée à la XVe Conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008.

Jacquot-Boileau (Alain), «Le puits Arthur-de-Buyer : nouvelles images», *Over-Blog*, 2011 [consulté le 5 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://jacquot-boileaualain.over-blog.com/article-le-puits-arthur-de-buyer-nouvelles-images-82360889.html>

Jacquot-Boileau (Alain), «Ronchamp – le puits Arthur-de-Buyer – hiver», *Over-Blog*, 8 février 2013 [consulté le 5 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://jacquotboileaualain.over-blog.com/article-ronchamp-le-puits-arthur-de-buyer-hiver-115175124.html>

Jankélévitch (Vladimir), *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963. (rééd. GF Flammarion, 2017)

Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993 [1790].

Kippin (John) et Wainwright (Chris), *Futureland Now: Reflections on the Post-Industrial Landscape*, exposition, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne, 14 septembre 2012 – 20 janvier 2013.

Lang (Fritz), *Metropolis*, Universum Film AG (UFA), 153 minutes, 1927.

Lavoine (Chantal) et Grosjean (Daniel), «Magny-Danigon : free-party au puits Arthur-de-Buyer», in *L'Est Républicain*, édition de Vesoul – Haute-Saône, 4 mars 2019 [consulté le 5 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.estrepublicain.fr/edition-de-vesoul-haute-saone/2019/03/04/magny-danigon-free-party-au-puits-arthur-de-buyer>

Le Breton (David), *Passions du risque*, Paris, Métailié, 2000.

Le Breton (David), «La passion du risque», dans Roche (Florence) dir., *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025.

Lefebvre (Henri), *Le Droit à la Ville*, Paris, Anthropos, 1968

Le Goff (Jacques), *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, coll. «Champs», 1964.

Liesbrock (Heinz), *Bernd and Hilla Becher : Coal Mines and Steel Mills*, Munich, Schirmer/Mosel, 2010.

Lusso (Bruno), «Patrimonialisation et greffes culturelles sur des friches issues de l'industrie minière. Regards croisés sur l'ancien bassin minier du Nord-Pas-de-Calais (France) et la vallée de l'Emscher (Allemagne)», in *EchoGéo*, n° 26, 2013.

Lyons (Siobhan) dir., *Ruin Porn and the Obsession with Decay*, Cham, Palgrave Macmillan International, 2018.

Macaulay (Rose), *Pleasure of Ruins*, New York, Walker & Company, 1953, 457 p.

Madson (Ryan), «Zones : Post-industrial aesthetics and environments after Stalker», in *Offscreen* [revue en ligne], vol. 27, n° 3-4-5, mai 2023 [consulté le 10 janvier 2026]. Disponible sur internet : <https://offscreen.com/view/zones-post-industrial-aesthetics-and-environments-after-stalker>

Mehonz, «Zollverein Pointcloud», modèle 3D, *Sketchfab*, publié en 2022 [consulté le 28 février 2026]. Disponible sur internet : <https://sketchfab.com/3d-models/Zollverein-pointcloud-ffe2898110a24407ad1e97d123c5be66>

Musée de la Mine de Ronchamp, «Le musée de la mine», *site du Musée de la Mine de Ronchamp*, s.d. [consulté le 10 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.mineronchamp.fr/le-musee-de-la-mine>

O'Connor (Justin), *Culture Is Not an Industry: Reclaiming Art and Culture for the Common Good*, Manchester, Manchester University Press, 2024.

Office de tourisme d'Alsace, «L'Aventure des mines – visites de mines d'argent», *Visit Alsace*, s.d. [consulté le 3 mai 2026]. Disponible sur internet : <https://www.visit.alsace/228002146-laventure-des-mines-visites-de-mines-dargent/>

Parietti (Jean-Jacques), *Les dossiers de la houillère*, n° 2 : *Le puits Arthur-de-Buyer*, Ronchamp, Association des Amis du Musée de la Mine, 1999, p. 13-16.

Pointreef GmbH, «Landschaftspark Duisburg-Nord Gasreinigung Ost», modèle 3D, *Sketchfab*, publié en 2023 [consulté le 28 février 2026]. Disponible sur internet : <https://sketchfab.com/3d-models/landschaftspark-duisburg-nord-gasreinigung-ost-fb3b4d853a4e4fa9817c9ed8d46f34cd>

Roche (Florence) dir., *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025.

Smithson (Robert), «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», in *Artforum*, vol. 6, n° 4, décembre 1967, p. 48-51.

Sowa (Axel), «Zollverein ou l'espoir d'une renaissance», in *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 348, septembre-octobre 2003, p. 82-89.

Stavoprojekt, *Stavoprojekt, 1948–1953. Praxe / Practice*, exposition, Galerie Jaroslava Fragnera (Klub Betlémská), Prague, 4 décembre 2025 – 1er mars 2026.

Stiftung Zollverein, *Stiftung Zollverein – Aufgaben & Organisation*. Page web, s.d. [consultée le 20 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.Zollverein.de/ueber-Zollverein/stiftung-Zollverein/>

Stiftung Zollverein, *Zur Kunst auf Zollverein. Art throughout Zollverein*, Essen, Klartext Verlag, 2025.

Tarkovski (Andrei), *Stalker*, Mosfilm, 162 minutes, 1979.

Urech (Philipp), «Zeche Zollverein (implemented design)», modèle 3D, *Sketchfab*, Sur internet : <https://sketchfab.com/3d-models/zollverein-point-cloud-ffe2898110a24407ad1e97d123c5be66>, publié en 2021 [consulté le 28 février 2026].

Veillon (Romain), *Green Urbex — le monde sans nous*, Paris, Albin Michel, 2021, 252 p.

Vieille (Jacques), *Une feuille d'acanthé*, installation, puits Arthur-de-Buyer, Magny-Danigon, 7 novembre 1990.

Volf (Petr), *1492. The Story of Dolní Vítkovice*, Prague, Prostor, 2013.

Welles (Orson), *Le Procès (The Trial)*, Paris-Europa Productions, 120 minutes, 1962.

Wilmer (Christoph), *Industrie-Kultur-Landschaft-Park. Landschaftspark Duisburg-Nord*, Großlittgen, Himmerod 7 Verlag, 2016.

Wortmann (Sönke), *Le Miracle de Berne (Das Wunder von Bern)*, Sönke Wortmann, Tom Spieß, Hanno Huth et Benjamin Herrmann (prod.), 118 minutes, 2003.

Zeller (Nicolas), «Le dépassement de la peur», dans Roche (Florence) dir., *L'Aventure : réenchanter l'incertitude*, Grenoble, UGA Éditions, 2025.

s.a., «Les petits nouveaux du dico : l'urbex ou l'exploration interdite», in *Ouest-France* [en ligne], 5 août 2024 [consulté le 21 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.ouest-france.fr/culture/langue-francaise/les-petits-nouveaux-du-dico-lurbex-ou-lexploration-interdite-cc51924a-452e-11ef-af26-2383fc8af689>

Bibliographie complémentaire: Sources consultées non citées dans le texte

Aspden (Peter), «Ruin Lust : the lure of urban decay», in *Financial Times*, 14 mars 2014 [consulté le 28 novembre 2025].

Bachelet (Pierre), *Les coronas*, (MANQUANT : éditeur / producteur), 1984. (TYPE : chanson — aucun format prévu par la Norme 1)

Becher (Bernd) et Becher (Hilla), *Typologies*, 2003.

Boros (L.), Martyin (Z.) et Pál (V.), «Industrial tourism – trends and opportunities», in *Forum Geografic*, vol. XII, n° 1, 2013, p. 108-114.

Chambers (William), «A dissertation on oriental buildings», 1722.

Clément (Gilles), *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris, Éditions Sujet/Objet, 2004.

Fraňková (Ruth), «Former mine in North Bohemia filled to create country's largest pit lake», in *Radio Prague International* [en ligne], 15 septembre 2020 [consulté le 28 novembre 2025]. Disponible en ligne : <https://english.radio.cz/former-mine-north-bohemia-filled-create-countrys-largest-pit-lake-8692087>

Hospers (Gert-Jan), «Industrial heritage tourism and regional restructuring in the European Union», in *European Planning Studies*, vol. 10, n° 3, 2002, p. 397-404.

Pardo Abad (Carlos J.), *Geographical Analysis of Industrial Heritage and Landscapes of Industrialization as Tourism Resources*, , 2018.

Verhagen (Marcus), «Ruin Fever», in *Art Monthly*, novembre 2024.

Iconographie :

fig.1: Laure Lavie, 2026

fig.2: Vilém Wünsche, Ostrava, n.d

fig.3-5 : Laure Lavie, 2026

fig.6: <https://www.pngarts.com/fr/explore/tag/ginger>

fig.7: James Whies, n.d, publié sur <https://www.911metallurgist.com/>

fig.8: Laure Lavie, 2026

fig.9: Alcide Dessine, n.d, <https://alcide.sumupstore.com/product/la-lorraine>

fig.10: Josef Štolovsky, 1929, Ostrava

fig.11: Josef Vavřík, n.d, Ostrava

fig.12: Bernd et Hilla Becher, 1963-93, courtesy The Doris and Donald Fisher Collection at the San Francisco Museum of Modern Art.

fig.13: Laure Lavie, 2023

fig.14-15: Laure Lavie, 2025

fig.16: Bernd et Hilla Becher, 1981, Duisburg

fig.17-20: Laure Lavie, 2026

fig.21: Andrei Tarkovski, 1979, posté sur Youtube par la chaîne Mosfilm: https://youtu.be/Q3hBLv-HLEc?si=c3inxVhE1de_bt4n

fig.22: Andrei Tarkovski, 1979, posté sur Youtube par la chaîne Mosfilm: https://youtu.be/Q3hBLv-HLEc?si=c3inxVhE1de_bt4n

fig.23-24: Laure Lavie, 2025

fig.25: Alain Jacquot-Boileau, 2013, <https://jacquotboileaualain.over-blog.com/article-ronchamp-le-puits-arthur-en-hiver-115183414.html>

fig.26: Thomas Bresson, 2011, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2011-12-28_14-50-00-puits-buyer.jpg?uselang=fr

fig.27: Jan Asselijn, 1647

fig.28: BFM TV, reportage posté le 15 février 2016, <https://www.dailymotion.com/video/x1cen4s>

fig.29: Jacob de Falke, dans *Hellas und Rom, eine Kulturgeschichte des Classischen Alterthums*, Stuttgart, c.1878.

fig.30: Hubert Robert, c.1760

fig.31: ER, 2019, <https://www.estrepublikain.fr/edition-de-vesoul-haute-saone/2019/03/04/magny-danigon-free-party-au-puits-arthur-de-buyer/>

fig.32: Stone Techno, 2026, <https://www.stone-techno.com/>

fig.33: Laure Lavie, 2025

fig.34: Jacques Vieille, 1990, Magny-Danigon

fig.35: n.r. 2023, <https://www.zollverein.de/erleben/extraschicht-2026/>

fig.36-38: Laure Lavie, 2025

fig.39: Tomas Berns, 2012, Duisburg, <https://www.landschaftspark.de/en/leisure-activities/tauchgasometer/>

fig.40: : Smalt Art Vítkovice, facebook, 2012, <https://www.facebook.com/SmaltArtVitkovice/>

fig.41: L'histoire du fer , Série *Encyclopédique GLUCQ des Leçons de choses* Illustrées. Imagerie d'Épinal, N°3823, 1905, <https://denisromainville.com/notes/histoire-du-fer/>

fig.42: Laure Lavie, 2026

fig.43: Laure Lavie, 2025

fig.44: Louane Masson, 2024, L'Est Républicain, <https://www.estrepublikain.fr/magazine-tourisme-et-patrimoine/2024/07/18/puits-arthur-le-passe-minier-de-ronchamp-surgit-au-detour-d-une-balade>

fig.45-46: stoebkeproductionsHD, 2013, Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=EYpqb3K9LWO>

fig.47: @Landschaftsparkduisburgnord, Instagram, 2025

fig.48-49: Laure Lavie, 2025

fig.50: Thomas Bresson, 2011, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2011-12-28_14-50-00-puits-buyer.jpg?uselang=fr

fig.51-52: Laure Lavie, 2026

fig.53: *Streetwork Duisburg*, 2025, Ruhr-journal.de

fig.54: Laure Lavie, 2025

fig.55: *Tour de Ruhr GmbH*, 2026, <https://www.pottpraesente.de/praesentkoerbe/Praesentekoerbe/praesentkorb-bergmannstraum.html>

fig.56: Philippe Lopez / AFP, 2019, <https://lejournal.cnrs.fr/articles/urbex-le-grand-frisson-de-lexploration-urbaine>

fig.57: Instagram, 2026

fig.58: Google Ngram Viewer, 2026

fig.59: JR-Pharma, 2019, Flickr

fig.60: @TheHungerGames, 2023, Instagram

fig.61: Hubert Robert, 1775

fig.64: nr. nd. Exposées au musée de la mine de Mayrau (République tchèque)

fig.65: Irena Pichova, Google maps reviews, 2021

fig.66: Laure Lavie, 2026

fig.67-71: Laure Lavie, 2025

fig.72: Alain Banach, 2011, <https://jacquotboileualain.over-blog.com/article-le-puits-arthur-de-buyer-nouvelles-images-82360889.html>

fig.73:

fig.74: Alain Jacquot-Boileau, 2011, <https://jacquotboileualain.over-blog.com/article-le-puits-arthur-de-buyer-nouvelles-images-82360889.html>

fig.75: Menhoz, 2022, Sketchfab : <https://sketchfab.com/3d-models/Zollverein-pointcloud-ffe2898110a24407ad1e97d123c5be66>

fig.76: Laure Lavie, 2026

fig.77-78: Alain Jacquot-Boileau, 2013, <https://jacquotboileualain.over-blog.com/article-ronchamp-le-puits-arthur-en-hiver-115183414.html>

fig.79: Laure Lavie, 2023

fig.80: Laure Lavie, 2026

fig.81: Kaufman-Fabry Photo, c.1933, Chicago

fig.82: Gustave Doré, illustration de issue de *London: A Pilgrimage*, 1872

fig.83: Christophe Moëc, n.d, <https://www.christophem.com/noir-et-blanc/ancienne-mine-de-charbon-a-gilly/>

fig.84-85: Laure Lavie, 2023

fig.86: Edward Burtinsky, 2006, Baku, Azerbaijan

Balafres sur le paysage, et symboles d'un passé difficile, les friches minières ont mauvaise presse. Pourtant, quelque chose se joue encore, semble-t-il, dans les interstices laissés par l'industrie. Loin d'être désertés, les carreaux de mine accueillent des usages et des passionnés, qui font vibrer la rouille. Qui sont-ils, ces intrépides acteurs, qui tantôt gardent trace, tantôt transforment les ruines du temps de l'industrie ? Que viennent-ils chercher dans ces espaces incertains ? Comment leur passage, leur regard, et leur épreuve changent-ils ces lieux et leur image ?

Partons à leur rencontre. Approchons nous, jusqu'à marcher dans les pas de ceux là, sous les ventres ventres rubigineux des grandes bêtes de fer.



