

# Introduction

***E**n 2010, les deux régions françaises de Normandie organisent un festival célébrant les empreintes que les impressionnistes y ont laissées. On pouvait y voir une manifestation mobilisant le tourisme culturel et créant des dépenses, des revenus et des emplois. De ce point de vue, ce fut une grande réussite et les organisateurs relevèrent que la contrepartie financière des comptes rendus des médias équivalait à elle seule au montant des subventions versées à cette occasion par les collectivités publiques ! Le plus important n'est pourtant pas là. À l'occasion de la préparation et de la réalisation de ces événements, les femmes et les hommes de ces régions se découvrent de nouvelles sources d'inspiration donnant lieu à l'édition de nouveaux biens culturels, de nouvelles compétences*

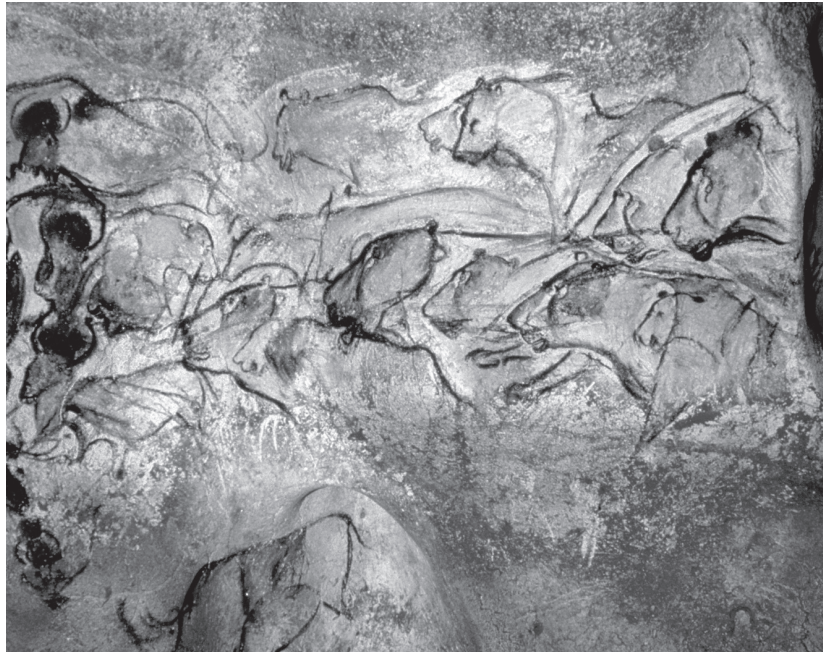
susceptibles d'être mobilisées pour de nouvelles activités. Là où le patrimoine aurait pu être considéré comme un festin coûteux célébrant le passé, il devenait le levier de nouveaux types de développement. Il se conjuguaît au futur. Cette mise en perspective nouvelle du rôle du patrimoine n'est pas l'apanage des Normands. Les Maoris de Nouvelle-Zélande les rejoignent lorsqu'ils disent : « le patrimoine c'est ce que j'ai reçu de mes enfants et ce que je rends à mes ancêtres », phrase combien surprenante à première vue ! Elle présente alors le patrimoine culturel comme levier d'édification de la société qui fera vivre nos enfants et alors seulement comme transmission des valeurs de ceux qui ont créé avant nous.

\*

\*\*

Le patrimoine culturel est aujourd'hui placé au cœur des débats sur le développement durable et il fait l'objet de nombreux débats sur ses champs, sa conservation et sa valorisation. Ses formes apparaissent chaque jour plus variées, et ce qui relevait de gestions nationales est aujourd'hui redéployé au niveau mondial comme patrimoine de l'humanité, au niveau des communautés comme témoignage de la diversité culturelle, au niveau local comme patrimoine vernaculaire, voire au niveau virtuel comme collection de métadonnées. Sa perspective la plus traditionnelle – celle d'une affirmation ou d'un retour sur une identité que compromettraient les vagues de la mondialisation – semble cependant bousculée par la perspective d'un patrimoine culturel creuset d'un futur que l'on entend maîtriser. Mais à l'importance reconnue à ce rôle du patrimoine culturel s'opposent aussi de nombreuses menaces, des demandes des déconstructions à sa mise en *kitch*.

Les grands lions  
en chasse.  
Grotte Chauvet,  
Vallon-Pont-d'Arc,  
Ardèche, France.



Direction régionale des affaires culturelles de Rhône-Alpes,  
ministère de la Culture et de la Communication

L'attention au patrimoine ne serait-elle alors qu'une écume sur les vagues de la numérisation et de la mondialisation ? On peut s'interroger tant le hiatus s'approfondit entre une référence à l'exceptionnel appuyée sur la quête d'identité et une course pour l'argent et contre le temps. D'un côté, le patrimoine est considéré comme une essence de la société, celle-là même qui lui prête son identité et justifie sa conservation. De l'autre côté, le patrimoine est perçu plutôt comme un monde mouvant, un champ d'expériences, de rencontres et d'hybridations des valeurs. Cette dualité est sans doute plus ancienne qu'on ne le croit généralement, mais depuis que l'Unesco développe ses stratégies d'identification d'un patrimoine de l'humanité, le patrimoine est pris dans ce *malstrom*. D'un côté l'affirmation de valeurs historiques et artistiques qui ramène le patrimoine à cette partie du passé que nous entendons nous approprier, mais sans savoir qu'en faire vraiment. De l'autre côté la volonté de retirer des valeurs de toutes traces du passé, ce que certains considéreront comme une fuite en avant. Le patrimoine culturel flotte ainsi entre devise d'identité et levier de développement.

## ■ L'appropriation d'une essence ou l'enrichissement des expériences ?

Trois exemples permettront d'illustrer ces balancements entre un patrimoine devise d'identité et un patrimoine enjeu d'expériences. Le premier nous est donné par le tableau, élément particulièrement pertinent en matière de patrimoine puisqu'il associe patrimoine matériel et immatériel. Considérons le célèbre tableau de David, *La mort de Marat*. À la suite de l'assassinat de ce dernier, le 13 juillet 1793, David est interpellé par l'un de ses collègues de la Convention : « *David ! Où es-tu David ? Prends ton pinceau ; il te reste encore un tableau à faire !* » Hésitant sur la représentation d'une telle scène, David décide finalement de se concentrer sur le sacrifice de la vie, alors qu'il venait de représenter un autre révolutionnaire, Lepeletier, dans l'apaisement de la mort. Marat meurt donc la plume à la main, dans une « honorable indigence ». Il est martyr, et l'opposition entre Charlotte Corday et Marat semble au travers des contrastes de lumière parachever le détournement de l'iconographie chrétienne de la transcendance au profit de l'idéologie républicaine de l'exemplarité. Mieux encore, selon certains, le texte qu'il est en train de signer serait un avis de clémence pour un parent de Charlotte Corday ! À *Marat* devient ainsi une sorte de *Pieta* républicaine, et un millier de reproductions vont circuler dans toute la France<sup>1</sup>. On reste là dans une interprétation très classique. Assez différente est l'interprétation donnée par Arthur Danto dans son ouvrage *What Art Is ?*<sup>2</sup> Danto accepte la version religieuse de la mort de Marat, mais il va bien au-delà. Il considère qu'en regardant ceux qui

1. Schama, S. (1997). *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Londres, Vintage, p. 315.

2. Danto, A.C. (2013). *What Art Is ?*, New Haven, Yale University Press, p. 36-38.

regardent le tableau, Marat, martyr des sans-culottes, indique la voie à suivre comme les premiers martyrs en indiquaient une autre. Il réinterprète donc le tableau en voyant dans la position de Marat un appel à poursuivre le chemin de la Révolution plutôt que la célébration de son sacrifice. David invite les révolutionnaires à entrer dans le futur, et ils font en quelque sorte partie du tableau, même s'ils y sont invisibles. Le public fait partie du sens que le tableau entend diffuser.

Danto fait à cette occasion un parallèle que certains considéreront comme osé entre la peinture de David et celle des *Boîtes de Brillo* de Warhol. Ce dernier expose des boîtes peintes par son atelier dans une galerie de New York, la Stable Gallery. Les boîtes sont pratiquement identiques à celles fabriquées par l'usine, elles-mêmes dessinées par James Harvey, peintre de la seconde génération de l'expressionnisme abstrait. Rien ne les distingue des boîtes industrielles et l'on peut se demander pourquoi certains y ont vu des œuvres d'art, bien que le critère de Dickey, selon lequel est œuvre d'art ce qui est désigné par le seul monde de l'art soit vérifié, la galerie d'art leur conférant ce statut dès lors qu'elle les expose. Sans doute les boîtes exposées sont en bois alors qu'elles circulaient en carton dans les magasins. Sans doute ces dernières étaient-elles munies de tampons amortissant les frottements alors que les boîtes exposées ne sont pas, mais ce n'est pas là très significatif. En fait, des différences « invisibles », liées à la signification sont incorporées dans l'objet. Elles viennent ici de l'invitation à porter un regard esthétique sur des objets généralement considérés de manière utilitaire, plutôt que de la volonté de présenter des *ready-made* à la Duchamp. Elles traduisent la volonté de Warhol de dépasser l'expressionnisme abstrait dont il reconnaît la valeur et d'exprimer sa foi dans un monde commercial beau, à l'inverse des *Préraphaélites* ou d'*Arts and Crafts*. Les *Boîtes de Brillo* prennent la place des toiles textiles artisanales de Morris faites un siècle auparavant et nous invitent à voir le monde ordinaire comme beau, toute boîte de conserve comme intéressante autant que nourrissante, tout lieu de consommation comme poétique. D'où l'expression de Lichtenstein, reprise de Warhol : *N'est-ce pas là un monde merveilleux ?*<sup>3</sup>. Dans les boîtes de Warhol comme dans le Marat assassiné, le patrimoine vaut par ce qu'il ne montre pas, par l'expérience qu'en font ceux qui le regardent.

Un exemple éloigné nous est donné par les cases-châteaux de Koutammakou au Togo, placées sur la liste du patrimoine mondial en 2004. Leur architecture est remplie de symboles qui traduisent à la fois une réalité : la nécessité de se défendre pour protéger une liberté menacée par des agressions externes ; et une valeur : la stricte égalité des femmes et des hommes, laquelle se traduit dans l'ordonnement des activités et des lieux constituant la maison. Or le fait de classer ces maisons comme patrimoine de l'humanité n'a, au moins dans un premier temps, guère changé le peu d'intérêt que les habitants du pays leur conféraient. Ce qui

3. *Ibid.*, p. 43.

a finalement permis de susciter leur intérêt et de mobiliser leurs énergies pour la conservation, ce n'est pas comme on le croit bien facilement la mise en évidence de son attractivité touristique, mais celle des valeurs que cette architecture incorpore : une égalité « absolue » entre les femmes et les hommes, une reconnaissance des autres à travers l'interprétation des activités. Le patrimoine vaut comme réceptacle de valeurs dont le respect aide au développement humain.

Le patrimoine culturel vaut donc comme expérience et réflexion, sans doute accumulées dans le temps, mais dont les messages continuent de se disséminer. Pour Wittgenstein, les mots et les objets traduisent des images ou des faits et mieux vaut s'en inspirer plutôt que se contenter de dresser des correspondances entre ces mots pour en faire des phrases et des récits. En commençant son célèbre traité de la manière suivante : « Le monde est la somme totale des faits et non pas des objets<sup>4</sup> », il exprime de manière aussi lapidaire que possible que les objets ne font qu'incorporer des sens et qu'il nous incombe de les saisir. Pour sa part, Danto propose de partir de la notion de *rêve éveillé*, ce qui signifie que le patrimoine doit être à la fois rêve et partage<sup>5</sup>. À partir du moment où l'on cesse de définir seulement le patrimoine comme l'ensemble d'objets hérités du passé et qui ont perdu leur valeur fonctionnelle, on peut y voir la somme des expériences des hommes et de leurs communautés pour assumer les défis qu'ils rencontrent, et les valeurs et les représentations qui en résultent. Qu'il s'agisse de bâtiments, d'objets, de savoirs, de pratiques ou de données, la mise en patrimoine devient un laboratoire de l'avenir plutôt que le temple d'une identité plus ou moins bien définie et plus ou moins illusionnée. Lorsque nous les analysons, les saisissons-nous de l'extérieur pour les comparer à d'autres et les admirer, ou du dedans pour en faire la genèse de nouveaux projets ? En faisons-nous une projection stratégique ou une introjection symbolique ? Nous arrêtons-nous sur un objet au risque d'en faire un fétiche ou produisons-nous du sens ? Rappelons ici le vers d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « Malheur, il vient le temps où l'humain n'enfantera plus d'étoiles... »

## ■ Le patrimoine culturel comme image : une triple lecture

Comment analyser alors le fonctionnement du patrimoine culturel et ses effets ? Référons-nous ici aux images dont les formes nous permettent d'envisager trois réponses possibles. Chacune d'elles : *image fixe*, *image film* ou *image virtuelle*, ouvre une perspective sur une contribution possible du patrimoine au développement de nos sociétés.

---

4. Wittgenstein, L. (dir.) (2001). *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.003, New York, Routledge.

5. Danto, A.C. (2013). *Op. cit.*, p. 47.

Le patrimoine apparaît assez traditionnellement comme une *image fixe* que l'on entend conserver. Lorsque Riegl utilise le terme de culte ancien des monuments, il souligne l'importance que l'image même des monuments représente pour des communautés. Manifestations d'un patrimoine, la monnaie, les estampes ou les bas-reliefs créent ainsi une durée, imposent un pouvoir, imprègnent notre pensée d'un devenir commun. Ces objets expriment un désir d'être à travers l'organisation d'une durabilité. Comme leur matérialité renvoie à un régime technique, capable de transformer à un moment donné l'éphémère en permanent, l'image n'a de présent que si ce passé est continuellement renouvelé, d'où la nécessité de l'intégrité du support. Pour en traduire le mode de fonctionnement, on utilise la notion de valeur d'existence, l'existence de l'image créant d'elle-même les effets que l'on en attend. Cette valeur d'existence se veut ainsi valeur de cohésion politique d'une communauté ou d'un territoire, quelque chose qui transcende les oppositions de ses membres et les réunit, symbolise l'exceptionnel, l'identitaire, voire le magnifique. On fait ainsi du patrimoine culturel un levier de lien social, voulu ou forcé. Sa délimitation devient une affaire de politiques et de spécialistes, l'expression de *loi experte*, synthétisant cette alchimie nécessaire du politique et de l'expertise scientifique. Le patrimoine devient un bien collectif, arrêté et produit par un pouvoir politique et bénéficiant à tous ses sujets. Qu'il y ait ensuite plusieurs types de biens collectifs s'emboîtant les uns aux autres : trésor national, patrimoine de l'humanité, etc., ne fait que redéployer cette approche. Cette manière de voir les choses est-elle pertinente dans des sociétés chaque jour plus complexes du fait de la variété des aspirations, de la mobilité des coalitions, de la diversité des médias ? Si le patrimoine rappelle à une collectivité des valeurs communes gelées, le débat sur les valeurs, lui, ne peut qu'évoluer.

Loin d'être uniques, les images peuvent s'enchaîner pour définir une *image film*, et le patrimoine apparaît alors comme une *pluie d'images*, en un point du temps ou au cours de séquences, suscitant des ondes successives d'utilités, de revenus et d'emplois. Une collection d'objets, un cadre bâti ou un paysage ne valent plus seulement du fait de leur valeur d'existence, mais parce qu'ils suscitent des intérêts renouvelés et peuvent être convertibles en dispositions à payer. De la même manière, un savoir-faire rare peut être à l'origine de nouveaux biens et services, glanant chaque fois un nouveau pouvoir d'achat, ce qui permet de dégager des ressources pour sa conservation. Ce qui importe désormais, ce n'est plus la réflexivité que suscite l'image, mais la continuité des revenus que suscite l'abondance illimitée d'images patrimoniales. Le patrimoine culturel est désormais corne d'abondance et, à l'aune du politique et de ses experts, succède celle du marché. Qui dit film sous-entend un dispositif technique, une machine pour projeter les images. Cet œil technique impose une même vision à tous, fait apparaître des éléments immédiatement valorisables, ce qui réduit la profondeur du champ optique. On ne voit plus toujours ce que l'on veut ou souhaite voir, ou même ce qu'il est essentiel de voir, mais ce qu'il nous est donné de voir, rejoignant ainsi le thème de l'inconscient optique de Walter Benjamin. L'image devient flottante, elle

ne sert plus de pivot, mais se contente de garantir nos anticipations ou nos illusions. Comme les touristes et leurs appareils de photographie numériques, nous enregistrons des instants, perdant l'épaisseur du temps et la possibilité de réflexivité. Là où l'on valorisait la permanence, ce que l'on voit vaut plus que ce que l'on a vu et ce que l'on espère voir, d'où une création continue de valeurs. La protection du patrimoine se ressent de ce changement. Dans le cadre d'un patrimoine-médaille, producteur de valeur d'existence, la certification vaut désignation, séparation entre ce qui importe et ce qui importe moins ou pas. Dans le cadre d'un patrimoine-film, producteur de valeurs d'usage, la certification vaut information sur l'existence de quelque chose qui mérite le voyage, le détour ou l'arrêt, et peut même devenir une technique de marketing permettant à des offreurs variés de faire valoir leur spécificité. La conservation change elle aussi de sens. Elle n'est plus habillée de motivations politiques et inscrite dans un temps long. Elle a pour objectif d'attirer le plus grand nombre de visiteurs ou d'utilisateurs possibles et d'augmenter leurs flux de dépenses. La concurrence entre les patrimoines est exacerbée, ces patrimoines perdant progressivement de leur caractère collectif pour relever d'un univers privatif. La surutilisation et la *kitchisation* des actifs patrimoniaux résultent alors de ce qu'à la demande culturelle de patrimoine s'ajoutent des demandes non culturelles émises par des acteurs de la construction, du transport ou de l'hospitalité, de la construction ou de l'urbanisme.

L'une des caractéristiques contemporaines des images réside non seulement dans leur abondance, mais dans leur instantanéité et la capacité que chacun de nous a de les sélectionner, réinterpréter et renvoyer à d'autres. Plutôt que de mettre le temps en images, nos ordinateurs comme nos réseaux nous permettent de créer et de sélectionner des images pour en faire notre temps. Ainsi l'*image virtuelle* ajoute-t-elle à l'*image médaille* ou à l'*image film* la potentialité de contenus autoédités. Les mémoires d'images de nos ordinateurs constituent des modes de signalement et d'échanges, gommant de plus en plus la frontière entre réel et virtuel. Cette perception électronique de notre environnement et de nos liens avec les autres peut aussi assurer un certain retour à la réflexivité à travers le redéploiement permanent des références. Certaines images ont une origine ancienne, d'autres viennent d'apparaître, la banque de données virtuelles n'étant plus un stock marqué par la rareté, mais un champ de ressources. Cet écrasement des distinctions temporelles s'accompagne d'une réduction assez logique des différences spatiales d'autant plus que ce processus de production des images relativise les notions d'expert et de sélection. L'identification d'un *e-patrimoine* culturel vaut quasiment création. Il n'est donc plus nécessaire de se déplacer pour recevoir une pluie d'images patrimoniales, que ce soit une photo de famille, un séjour de santé, d'un objet tombé en désuétude. Au lieu d'être une révélation ou une promesse, la pluie d'images résulte ici de notre propre production, d'un travail de sélection de notre propre mémoire confrontée à celle des autres. Les termes de connexion et d'hétérogénéité relativisent ceux d'identité et d'exemplarité, et désormais c'est à la dimension numérique du citoyen d'élaborer la manière dont il entend agir et se situer dans une société. Les discours

essentialistes sur le patrimoine et le *droit du patrimoine* laissent la place à un *droit au patrimoine* ouvert à chacun. Cela ne signifie pas que nous soyons tous auteurs d'un patrimoine, mais que le patrimoine est autant reçu que construit, rhizome que médaille, monde flottant que réalité consacrée. Le patrimoine culturel n'est donc pas « frappé » une fois pour toutes, et ceux qui tentent de le réinterpréter suspectés d'être de faux monnayeurs de l'identité culturelle.

La référence à l'image nous permet ainsi d'entrevoir trois lectures possibles de l'analyse du patrimoine culturel, lesquelles ne sont pas nécessairement exclusives. La première peut être considérée comme celle d'un *patrimoine médaille* en référence à une *image frappée*. Un élément est distingué parmi d'autres et il émet un signe qui a une valeur en soi, indépendante même de son usage et qui doit donc être conservé en tant que telle, ce qui conduit à associer ici les expressions d'*essence* et d'*intégrité*. La deuxième peut être considérée comme celle d'un *patrimoine séquence* en référence à l'*image film* ou au flux d'images ou de services. Ses éléments ouvrent des possibilités de valorisation qui se prolongent dans le temps, s'exposant aux risques d'usures physiques comme de changements de valeurs, ce qui conduit à associer les termes de significations et de pratiques. La troisième est celle d'un *patrimoine lien*, en référence aux images virtuelles. Cette interactivité définit un champ de relations sociales, ce qui conduit à associer les expressions d'*expérience* et d'*interactivité*.

Ces décalages successifs ne vont d'ailleurs pas sans évoquer ceux que l'on peut constater aujourd'hui entre modernisme, postmodernisme et digimodernisme. Dans son ouvrage *Digimodernism*, Alan Kirby part du concept de texte et opère un glissement qui aide à comprendre ces paradigmes alternatifs du patrimoine<sup>6</sup>. Dans le texte moderne, l'auteur crée le texte, il le précède même, et le lecteur n'a d'autres choix que d'en relever le sens sans même pouvoir changer ses mots ou ses formes. Son seul rôle est de trouver le trésor qui réside dans chaque texte et de le prendre en considération. Peu à peu, les auteurs ont aussi pu laisser plusieurs interprétations possibles de leurs textes, les lecteurs pouvant alors y trouver différents éléments et diverger dans leur interprétation. Mais que ce texte soit moderne ou postmoderne, il conserve une unité physique dont les lecteurs doivent partir, quel que soit l'usage qu'ils en feront. Avec le texte digimoderne, cette propriété disparaît, le lecteur produisant son texte à partir d'autres textes. Le lecteur devient en quelque sorte éditeur de quelque chose qui n'existait pas avant, même s'il se penche sur des textes existants. Il y a là une production dynamique qui ne connaît guère de frontières dans l'espace comme dans le temps. Ces glissements successifs proposés par Kirby étaient déjà en germe dans l'essai de Barthes de 1971 sur

6. Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, New York, Continuum.



les mots et les textes<sup>7</sup>, mais le numérique nous offre une référence effectivement nouvelle, d'où que Kirby parle de texte à la fois complètement fermé et totalement ouvert.

## ■ Les champs, les mises en scènes et les valeurs

Ces lectures ouvrent des perspectives d'analyses spécifiques du patrimoine culturel aux trois niveaux que constituent la délimitation de son champ, sa mise en scène et les valeurs que l'on en retire. L'analyse du champ ou des domaines du patrimoine culturel est classique et elle découle le plus souvent de l'identification de ses composantes : patrimoine matériel et patrimoine immatériel, patrimoine fixe et patrimoine immobile, etc. Elle sert d'entrée en matière et le problème qu'elle soulève est surtout celui de son extension, pays, communautés et individus faisant rentrer dans le champ du patrimoine les éléments auxquels ils prêtent une attention qu'ils entendent aussi faire partager à d'autres.

Plus original est le second niveau ici qualifié de mise en scène du patrimoine. L'analyse du patrimoine culturel ne s'arrête pas avec l'identification d'un champ et de ses composantes, mais s'organise autour de la manière de traiter ces éléments.

Considérons l'exemple d'un patrimoine bâti. Il peut être traité comme un monument, comme une source d'usages ou même comme une source de liens. L'approche la plus classique est ici celle de la *commémoration* ou de la *monumentalisation*, sa caractéristique tenant à ce que le patrimoine y apparaît comme un témoignage exceptionnel, dont le sens est déterminé par un centre, donné en objet à ceux qui en deviennent en quelque sorte des sujets. L'objet crée les sujets, et l'expérience du patrimoine protégé en France le montre clairement : ses protagonistes, qu'il s'agisse de ceux de la Révolution ou de la monarchie de Juillet, ont vu dans le patrimoine un ciment de la citoyenneté qu'ils entendaient construire et dans laquelle ils entendaient faire entrer leurs concitoyens. Cette monumentalisation exaltant des critères d'essence, d'intégrité et d'authenticité, le malaise ne peut qu'augmenter avec les changements de modes de vie, de modes techniques et technologiques ou même de modes de pensée.

On peut alors faire du monument non plus seulement une médaille, mais une source d'usages qui constituent autant de significations nouvelles et qui traduisent ce que Riegl qualifiait de passage du culte ancien au culte moderne des monuments : dans le premier cas c'est le monument qui donne son sens au monde ; dans le second cas c'est le monde qui donne un sens au monument. Les sujets créent l'objet patrimonial et l'on peut parler ici de processus horizontal par opposition au processus vertical de la monumentalisation ou de la commémoration.

---

7. Barthes, R. (1971). *L'Empire des signes*, Paris, Skira.

On peut enfin permettre non seulement la transmission d'un sens ou l'émergence de pratiques, mais l'organisation de liens entre les membres d'une même communauté. Ainsi la visite d'une exposition s'organiserait-elle différemment selon le type d'approche recherché. Reconstituer ensemble des artefacts crée des liens originaux qui dépassent leur simple contemplation. Cette troisième perspective est potentialisée par la virtualisation du patrimoine dès lors que les internautes s'en saisissent pour créer des données et des métadonnées, les émettre, les retraiter et les renvoyer, etc. On est ici dans une mise en paysage où le rapport objet-sujet ne se décline plus dans une seule direction, mais débouche sur des interdépendances entre acteurs et objets de ce jeu patrimonial.

Cette étape fondamentale de la mise en scène du patrimoine ne concerne pas que le patrimoine matériel. Si l'on considère par exemple les savoir-faire, on peut là encore les traiter comme des monuments à conserver coûte que coûte, des sources d'usage enrichissant la vie quotidienne ou encore une occasion pour créer et enrichir des liens sociaux. Selon la stratégie poursuivie la mise en scène de ce patrimoine changera, passant du musée d'outil au centre d'artisanat d'art ou aux indexations stratégiques.

La troisième étape concerne le type de valeur que l'on peut attendre du patrimoine. La mise en scène débouche sur la valeur parce qu'elle permet de préciser le mode de saisie, de mobilisation et d'usage que l'on peut retirer d'un patrimoine. Dans l'approche du *patrimoine médaille*, la valeur sera une valeur d'existence puisque l'existence même du patrimoine garantit ses effets quels que soient les usages que l'on peut en faire. Dans l'approche du *patrimoine séquence*, les valeurs seront celles que l'on pourra retirer des usages et pratiques attachées au patrimoine qu'il s'agisse du tourisme culturel, de l'amélioration du cadre urbain, du design, etc. Il s'agit donc de valeur d'usage. Dans l'approche du patrimoine-lien, les valeurs sont attachées à la confiance ou au capital social que l'on espère retirer de l'existence d'un patrimoine culturel. La détermination de ces valeurs est sans doute plus hétérogène, ce type d'effet et de valeur pouvant agréger les deux précédents.

En synthétisant on peut dire que le *patrimoine médaille* fonctionne à la monumentalisation ou à la commémoration et produit des valeurs d'existence; le *patrimoine séquence* fonctionne à partir d'une mise en connaissance et produit des valeurs d'usage; et le *patrimoine lien* fonctionne à partir d'expériences et produit un capital social.

## ■ Des traces aux rhizomes

Si l'on dispose de trois grilles d'analyse du patrimoine culturel, la tension déjà évoquée entre la conception d'un *patrimoine comme essence d'une identité* et celle d'un *patrimoine comme levier du développement* n'en ressort que plus clairement. Le principe selon lequel le patrimoine serait une ressource du passé à conserver coûte que coûte au nom de valeurs données doit au minimum laisser une place à celui d'un patrimoine

contribuant à la mise en œuvre du développement. Associant des dimensions passées, présente et futures, des arbitrages entre valeurs à partir d'expériences comme de projets, le patrimoine culturel apparaît alors comme écosystème ; et chacun de ses éléments comme des niches ou des biens communs. Le patrimoine n'est plus la simple conservation des traces du passé, il est le lieu où se rencontrent et s'hybrident les expériences et les valeurs des uns et des autres. Il est rhizome, écosystème, caractérisé par une qualité. L'attention que les personnes, communautés ou groupes confèrent au patrimoine culturel peut alors susciter le développement d'un cycle vertueux « attention-meilleur état du patrimoine-renforcement de l'attention », où à l'inverse, un cercle vicieux. La connaissance du patrimoine doit reposer ici sur une approche ouverte des inventaires, enrichie en permanence par de nouvelles contributions et de nouvelles expériences. L'accessibilité au patrimoine culturel doit dépasser le principe d'un pèlerinage obligé vers quelques enclaves pour laisser la place à des activités d'échange prenant en considération les souhaits du plus grand nombre. Le droit du patrimoine, qui part logiquement du droit de propriété, doit s'élargir aux droits au patrimoine culturel de chacun d'entre nous. Enfin, l'économie politique du patrimoine culturel, souvent approchée comme une économie de l'exceptionnel ou du miraculeux, gagne à devenir l'économie normale des services rendus à tous.