



HAL
open science

Les formes d'une enquête

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Les formes d'une enquête. Guillaume Bonnel, Danièle Méaux. Anatomie d'une ville, Filigrane, 2020. <halshs-02436166>

HAL Id: halshs-02436166

<https://shs.hal.science/halshs-02436166v1>

Submitted on 12 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

LES FORMES D'UNE ENQUÊTE

Danièle Méaux

Dans le cadre d'un projet soutenu par le Labex IMU¹, le photographe Guillaume Bonnel a pendant toute une année sillonné les rues de Saint-Étienne, portant son attention sur la morphologie de la ville et, plus particulièrement, sur les modalités de l'évolution urbaine, dans ses diversités de rythmes et ses variétés d'échelles. Guillaume Bonnel² avait auparavant consacré ses travaux à des paysages ruraux : en Ille-et-Vilaine, dans les Landes, dans la forêt de Saou (Drôme), au sein de la montagne de Reims... La campagne de prises de vue menée à Saint-Étienne était la première qu'il réalisait en milieu urbain ; elle mettait le praticien dans une situation sinon d'inconfort, tout au moins de relatif dépaysement.

Depuis la Mission Photographique de la DATAR (1983-1989), les commandes confiées à des photographes à des fins d'observation du territoire et de ses transformations se sont multipliées au sein de l'hexagone ainsi qu'en Europe. En 1991, l'Observatoire Photographique National du Paysage a été lancé en France ; régi par un protocole rigoureux qui stipule la reconduction des prises de vue d'un même site à intervalles de temps réguliers, il vise à instaurer une veille sur les changements intervenus. Depuis des années, le Conservatoire du littoral mobilise les travaux de photographes afin d'alimenter une pensée collective du paysage et de son aménagement. Un peu partout dans l'hexagone (comme dans d'autres pays européens), les initiatives se sont multipliées ces dernières décennies ; très nombreuses ont été les collectivités territoriales à impulser des campagnes photographiques portant sur l'aire géographique qu'elles administrent ; autant qu'à engager une réflexion ou à diagnostiquer des transformations, ces initiatives tendent souvent à promouvoir les lieux à des fins touristiques ou économiques ainsi qu'à favoriser une appropriation par les habitants des espaces au sein desquels ils vivent. Reste cependant

¹ Labex Intelligence des Mondes Urbains : <http://imu.universite-lyon.fr/>

² Voir le site de Guillaume Bonnel : <http://www.guillaume-bonnel-photographies.net/wp/>

l'idée que les travaux photographiques réalisés aident à percevoir et à comprendre – les deux opérations étant intrinsèquement liées – les manières dont le paysage change au gré des variations naturelles et des interventions humaines, et qu'ils permettent de faire évoluer les façons dont elles sont analysées.

La tâche confiée à Guillaume Bonnel n'était donc pas très originale. Elle se distinguait toutefois à plusieurs égards. Tout d'abord, l'enquête menée s'avère remarquable par sa durée. Il est rarissime qu'à un photographe échoit la mission d'arpenter et d'ausculter une ville pendant un laps de temps aussi conséquent. Guillaume Bonnel ne connaissait pas Saint-Étienne avant d'y initier ce travail, mais les douze mois qu'il y a passés n'ont pu que favoriser de perpétuels retours sur les mêmes sites ainsi qu'une lente imprégnation ; ils ont aussi permis la rencontre avec des habitants, la consultation d'archives portant sur la ville et ses constructions. Par ailleurs, Guillaume Bonnel n'a pas travaillé seul sur le terrain, mais en constante synergie avec des chercheurs³ de disciplines variées (esthétique et histoire de la photographie, géographie, sociologie, urbanisme, architecture, traitement informatique des images) ; un site web dédié favorisait entre eux les échanges tandis que des réunions étaient régulièrement programmées. Au cours de ces rencontres, la présentation des vues réalisées déclenchait le dialogue, les réflexions formulées étant à même de relancer le praticien vers d'autres objets ou de le conforter dans certaines voies. C'est au croisement d'apports disciplinaires diversifiés, et dans la durée, que le travail photographique s'est développé.

Enfin, cette campagne de prises de vue doit être remarquée dans la mesure où, depuis les années 80, la ville de Saint-Étienne n'a été qu'assez peu mise en images. Yves Bresson a proposé de subtiles vues en noir et blanc de mineurs⁴ ou encore des photographies en couleur de sites industriels désaffectés⁵. Jean-Louis Schœllkopf a, pour l'essentiel, réalisé des portraits rigoureux et concertés de supporters, de mineurs ou d'habitants prenant la pose dans leur intérieur ou leur jardin ouvrier⁶. Mais force est de constater qu'il n'y a pas eu de travaux systématiques consacrés aux morphologies de la ville,

³ Les origines disciplinaires représentées étaient l'esthétique (CIREC – EA 3068), la sociologie (CMW – UMR 5283), la géographie (EVS – UMR 5600), l'informatique (LIRIS – UMR 5205), l'architecture et l'urbanisme (École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne). À la réflexion se sont adjoints des membres de l'agence d'urbanisme de la région stéphanoise Épures.

⁴ Yves Bresson, André Peyrache, *Chair à charbon. Fragments de discours sur les fonds miniers dans le bassin de la Loire*, Saint-Étienne, Éditions du Musée de la Mine, 2010.

⁵ Yves Bresson, Massimiliano Camellini, *La Suite du temps*, Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne / Turin, Hapax, 2015.

⁶ Voir à cet égard : <http://www.schoellkopf.fr/>

à ses modes d'aménagement et à ses rythmes d'évolution : Saint-Étienne reste marquée par un déficit de représentation (quand il ne s'agit pas d'une mauvaise image de marque), alors même que, par ses particularités urbanistiques, elle se présente comme un terrain d'observation et de réflexion particulièrement intéressant. Le projet entendait donc donner une visibilité à la richesse de la ville, la campagne photographique permettant de faire accéder à la représentation des sites urbains qui n'y avaient pas eu suffisamment droit auparavant. Ceux-ci méritaient en effet d'être re-considérés dans les deux sens du terme : tout à la fois regardés à nouveau et revalorisés dans l'opinion publique. La mise en images de ces sites s'avérait en outre, de la part la spécificité de leur aménagement, susceptible de stimuler les questionnements, de permettre l'articulation d'une pensée de la complexité des phénomènes urbains.

Le projet proposait d'ausculter, par le biais de la prise de vue, la ville et la diversité de ses modalités d'aménagement, ainsi qu'elles se manifestent au regard. L'entreprise reposait sur le pari que la photographie était à même de contribuer, par ses moyens propres, à une enquête (même si elle gagnait à ne pas opérer seule, mais dans un échange suivi avec des spécialistes de différents champs). Il s'agissait à cette occasion d'essayer de jauger, à partir d'une expérience concrète, les capacités heuristiques du médium, face aux mécanismes des transformations urbaines. Comment, somme toute, la prise de vue pouvait-elle servir une appréhension fine de phénomènes qui restaient inaperçus par d'autres biais ? L'attention s'est donc portée sur la manière dont l'investigation visuelle progressait ; elle s'est pour ainsi dire retournée sur les formes évolutives de l'enquête.



Saint-Étienne est une ville de plus de 170 000 habitants, centre d'une agglomération ramifiée le long de plusieurs vallées et rassemblant près d'un demi-million d'habitants. Jusqu'au XVIII^e, elle est restée une simple bourgade, enclavée dans les montagnes, dont la relative aisance reposait essentiellement sur les richesses de son sous-sol en grès et en minerai de fer – autorisant le travail des métaux et la fabrication des armes – comme sur les activités de la passementerie et de la rubannerie⁷ ; la ville s'étendait alors plutôt sur un axe

⁷ Étienne Fournial dir., *Saint-Étienne. Histoire de la ville et de ses habitants*, Roanne, Éditions Horvath, 1976.

est-ouest⁸. Après la révolution française, l'extraction du charbon s'est développée et l'expansion urbaine a été extrêmement rapide, pivotant alors pour opérer sur un axe nord-sud, parallèlement au cours du Furan. Dès 1792, un nouveau plan en damier fut dessiné par l'architecte-voyer Pierre-Antoine Dalgabio (bien avant que le baron Haussmann ne transforme la capitale) ; le schéma adopté à cette époque structure encore aujourd'hui la ville avec son actuelle grand-rue de plus de 6,5 km. La mise en œuvre de ce dessin nécessita de tailler à travers des terrains religieux établis dans la vallée (couvents des Minimes et des Dames Religieuses de Sainte-Catherine). L'axe méridien s'imposa progressivement, se superposant au tracé sinueux de l'ancienne ville et de ses faubourgs vallonnés. Le Furan fut couvert et des immeubles de style néo-classique, destinés aux familles aisées, furent construits dans l'alignement de la voie nouvellement tracée. Peu à peu, au sein des parcelles du centre de la ville, furent implantés des immeubles de rapport avec cour et recette au rez-de-chaussée. En revanche, les industries, les ateliers, les maisons de passementier – avec leurs hautes ouvertures et leurs jardins attenants – s'établirent plutôt sur les collines et en périphérie. Là se développa un habitat populaire en grès houiller, construit par des maçons ou des entrepreneurs. Les abattoirs et le cimetière furent rejetés en dehors de la ville.

C'est au neveu de Pierre-Antoine Dalgabio que l'on doit les plans de l'hôtel de ville, du palais de justice ou de la Condition des Soies, l'effort de construction se portant alors de façon privilégiée sur les édifices institutionnels. Au moment de la première révolution industrielle et de l'avènement de la machine à vapeur, Saint-Étienne devient un grand centre économique. Sa croissance est spectaculaire : des personnes affluent massivement de l'extérieur pour venir y travailler et la ville peine à satisfaire aux besoins accrus en logement. L'armurerie progresse, la fabrication des cycles et des pièces automobiles augmente, mais c'est surtout l'activité minière qui s'intensifie de manière phénoménale. C'est en 1828 que la ligne ferroviaire Saint-Étienne-Andrézieux est ouverte. En 1855, la préfecture, anciennement localisée à Montbrison, s'installe à Saint-Étienne.

La fin du XIX^e siècle et le courant hygiéniste marquent des écarts par rapport au plan orthogonal initié par Dalgabio : des « courbes » apparaissent, avec le cours Fauriel bordé de contre-allées et d'arbres, le cours Victor-Hugo ou encore l'avenue de la Libération... Des

⁸ Mario Bonilla, François Tomas, Daniel Vallat, *Cartes et plans. Saint-Étienne du XVIII^e siècle à nos jours. 200 ans de représentation d'une ville industrielle (avec des portraits d'intérieurs de Jean-Louis Schœllkopf)* [1989], Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005

places (Badouillère et Jacquard) sont également aménagées. À partir de 1910, les tenants d'une architecture moderniste (Auguste Bossu, Édouard Hur, Henri Gouyon...) édifièrent de petits ensembles d'habitation, au gré des terrains municipaux disponibles et des occasions foncières, malgré l'étroitesse des rues ou l'enchevêtrement des bâtiments ; ils se voient contraints d'opérer des compromis entre leurs ambitions et la réalité urbaine afin de mener à bien la construction d'immeubles en copropriété.

Le bombardement du 26 mai 1944 endommage certains quartiers et, sans que sa situation puisse être comparée à celle du Havre ou de Marseille, Saint-Étienne doit dresser un « plan de reconstruction ». En raison de la croissance rapide dont la ville a été le théâtre, la situation du logement est alors, à Saint-Étienne, une des plus catastrophiques de l'hexagone. Les deux décennies qui suivent la Seconde Guerre mondiale sont marquées par l'édification volontariste des premiers grands ensembles, dans un élan d'utopie rationaliste. L'opération de Beaulieu-Le Rond-Point (1 264 logements) est lancée dès 1948. Les programmes se multiplient de manière hâtive. L'ensemble de Montreynaud est envisagé au sommet d'une colline, une bonne dizaine d'années plus tard. Pour les auteurs de *Cartes et Plans. Saint-Étienne du XVIII^e siècle à nos jours*, « [l]es Stéphanois étaient tellement convaincus de la médiocrité de leur patrimoine qu'ils [n'ont] guère contesté les opérations de rénovation-bulldozer⁹ ». C'est la crise économique qui, à partir de 1974, donne un coup d'arrêt aux opérations d'aménagement moderniste. S'enchaînent alors la fermeture des Houillères, de la plupart des unités sidérurgiques et des grosses usines textiles, le dépôt de bilan de Manufrance : le bassin d'emploi est sinistré.

Si les difficultés sociales et économiques sont importantes, Saint-Étienne possède des atouts culturels non négligeables. Sous l'égide de Jean Dasté, la ville devient un des pôles dynamiques du théâtre français dans les années soixante. La Maison de la Culture est terminée en 1969. C'est au même moment qu'ouvre l'Université. Le projet du quartier Centre Deux devait, au départ, regrouper des logements, des sièges d'entreprise, des administrations et les locaux universitaires, mais ce ne fut pas le cas. En réaction aux excès de l'urbanisme fonctionnaliste, à partir des années 80, priorité est donnée à la prise en compte et à la réhabilitation de l'existant. Des friches industrielles, telles que l'ancienne entreprise Giron ou les bâtiments de Manufrance, sont requalifiées ; le Musée de la Mine est

⁹ *Ibid.*, p. 128.

aménagé. Le Musée d'art moderne et contemporain, un des plus importants d'Europe, ouvre ses portes en 1987.

De cette histoire urbanistique, faite d'énormes à-coups liés à l'économie, la morphologie de la ville actuelle témoigne ; immeubles cossus de style néo-classique, bâtiments modernes, ateliers de passementiers souvent situés dans les cours et habitat vernaculaire voisinent, en une sédimentation complexe développée non à l'échelle du quartier, mais à celle de chaque îlot, voire de certaines parcelles. Les stéphanois ont toujours construit en hauteur de sorte que, de nos jours encore, l'entrée dans la ville se traduit par un jaillissement brutal de béton au sein de la verdure environnante. Une des particularités de Saint-Étienne tient au fait que son centre demeure majoritairement habité par des catégories de population modestes, en partie issues de l'immigration (à l'exception des quartiers plus bourgeois du cours Fauriel, de Villebœuf ou de la Vivaraize). La municipalité affiche aujourd'hui une volonté de mutation au travers de certains grands projets : l'aménagement autour de la Cité du design d'un quartier destiné à la créativité et à l'innovation, le développement d'un quartier d'affaires près de la gare Châteaueux, l'implantation d'une vaste zone commerciale sur le secteur du Pont-de-l'Âne - Monthieu...

Des strates d'une histoire liée à des impulsions économiques et sociétales, comme de la diversité des bâtiments intriqués les uns aux autres, la prise de vue peut se saisir. À Saint-Étienne, les images combinent des constructions en grès de tonalité grisâtre et des bâtiments de bois tout récents, des immeubles modernes des années 30 et de grands ateliers désaffectés... Comme dans bien d'autres villes, l'image peut fixer la proximité de constructions de styles variés, destinées à des catégories sociales différentes, et de locaux aux fonctionnalités divergentes ; elle retient les vides et les pleins résultant d'évolutions et d'initiatives parfois contradictoires, ainsi que les perspectives ouvertes par le tracé des axes de circulation et des places publiques. Le médium travaille ainsi à révéler que la ville est un organisme vivant, pris dans la durée et fait de transformations successives.

Mais, à Saint-Étienne, l'enregistrement photographique donne également à voir les greffes et les rapiècements qui sont de l'initiative des habitants, les interventions de type vernaculaire. Même quand les images ne montrent pas d'êtres animés, elles renvoient à des façons humaines et singulières d'investir l'espace ; celles-ci transparaissent au travers de différents travaux de réfection ou d'aménagement de faible empan, souvent pratiqués avec les moyens du bord. De tels arrangements débordent des territoires domestiques pour

marquer l'espace commun de transformations idiosyncrasiques. De telles interventions sont nombreuses au sein d'une ville dont la population ouvrière possède les savoir-faire nécessaires à la réalisation de ce type d'aménagements modestes. Les vues d'ensemble montrent, au sein des espaces bâtis, des ajouts, des rapiécages, des adjonctions et des greffes de dimensions variées. Celles-ci participent de plein droit à une évolution des sites urbains, en se superposant et s'entrecroisant avec des constructions plus planifiées et de plus grande ampleur. La prise de vue, qui retient somme toute à égalité tout ce qui est dans le champ, sans hiérarchie, ni considération d'importance, donne à réfléchir sur la diversité d'échelle des modalités d'aménagement comme sur la pluralité des acteurs et des moyens impliqués.



Pendant une année, Guillaume Bonnel a parcouru la ville en tous sens, veillant à ne laisser aucun secteur, aucun quartier de côté. Il a déambulé sans planification systématique ; les itinéraires envisagés le matin se trouvaient parfois modifiés en cours de journée, en raison de la météorologie, de l'éclairage ou encore de l'ambiance des lieux. L'investigation qu'il a menée n'a pas mobilisé que le regard ; elle a mis le corps à contribution de sorte que le territoire urbain a été appréhendé au rythme de la marche, qui a conditionné les manières de photographier. Très loin du point de vue zénithal que proposent les images satellitaires ou les cartes, les vues ont été réalisées à hauteur d'homme. C'est depuis l'intérieur même de la ville, de ses places et de ses rues soumises à un patient arpentage, que l'espace citadin a été envisagé. L'immédiateté du regard a été privilégié, Guillaume Bonnel ne pratiquant pas de longs repérages avant les prises de vue. C'est assez rarement qu'il lui est arrivé de retourner sur certains sites afin de refaire une image dont l'éclairage, par exemple, lui paraissait insatisfaisant.

Le photographe a utilisé un reflex numérique Nikon D800E (format 24 x 36) avec des optiques fixes de 35 mm ou 50 mm si bien que les images réalisées s'écartent peu de la vision ordinaire. Les prises de vue ont été faites sur un trépied, cette procédure nécessitant lenteur et concertation. La mission assignée au praticien l'engageait à porter son attention sur le bâti et les aménagements urbains, en négligeant peu ou prou les sujets animés (même si ces derniers ne sont pas complètement absents des images). Si le cadrage n'a pas été

sensiblement réajusté sur ordinateur, un minutieux travail de postproduction a toujours été opéré, concernant le redressement des verticales (afin de neutraliser quelque peu le renvoi à un point de vue déterminé) et l'harmonisation des valeurs chromatiques, notamment dans les tons de gris.

Au sein des images de Guillaume Bonnel, les sites stéphanois ne se trouvent ni dévalués, ni avantagés ; ils sont – autant que faire se peut – présentés de façon littérale et neutre, selon une forme de suspens du jugement. Pour Louis Marin, la « neutralité » tient au maintien des contradictions¹⁰, des ambiguïtés, des alternatives d'interprétation possible. Elle se présente aujourd'hui à l'horizon de la démarche de bon nombre de praticiens – sans être jamais atteinte, puisque que sa réalisation supposerait pour ainsi dire la relégation de toute émotion. Il n'en reste que, dans le champ de la photographie paysagère contemporaine comme dans les images de Guillaume Bonnel, la tendance est à un relatif retrait de l'expressivité de sorte qu'aucun effet sémantique ou formel appuyé n'incline à une saisie rapide qui privilégierait tel ou tel élément au détriment du reste : nulle voie d'appréhension simple n'est tracée, toute espèce de schématisation se trouve refusée afin que l'étendue spatiale donnée à voir conserve une certaine ambivalence. Le désordre et la complexité du monde se trouve ainsi, dans une certaine mesure, respecté. Rien n'aimante d'emblée l'examen et cette résistance de la représentation pousse le spectateur à dilater le temps de l'observation pour déchiffrer patiemment l'espace visible qui lui est proposé.

L'abondance des informations minuscules, incluses au sein de chaque épreuve, tend à retenir le regard qui parcourt le champ pour y collecter des détails – et la lenteur de cet examen minutieux fait pour ainsi dire écho, lors de la réception des images, à la patience et à la concertation qui ont présidé à la prise de vue. Les photographies donnent à voir plus d'éléments que le regard n'en appréhende simultanément dans la vie réelle : le fonctionnement physiologique de la vision fait que la netteté se trouve cantonnée à la zone fovéale, au-delà de laquelle l'appréhension des choses est peu précise – cette étroitesse du champ de netteté étant compensée par l'incessante mobilité des yeux. Ainsi les photographies embrassant un espace urbain relativement conséquent paraissent offrir un excès de détails, un trop-plein de stimuli sollicitant le regard de manière concurrente. Éléments restreints et traits d'ensemble tendent dès lors à se disputer l'attention du sujet percevant, qui cherche en vain à les saisir concomitamment. La densité en informations

¹⁰ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

fournies sert également le sentiment d'une complexité du site, qui apparaît comme un conglomérat de traits diversifiés coexistant et rétroagissant les uns sur les autres.

Les photographies retiennent des portions d'espace et isolent des co-présences qui existent évidemment dans la réalité, sans être pour autant remarquées. C'est dès lors la contiguïté d'un bâtiment moderne et d'une maison de la fin du XIX^e siècle, la proximité d'une enseigne commerciale contemporaine et d'un atelier de passementerie qui s'imposent à l'observateur. L'hétérogénéité de la ville, ses stratifications et rapiècements infinis se trouvent mis en évidence au sein des photographies. Sautent aux yeux les ruptures entre les époques de construction, les césures entre les variétés de style ou de fonctionnalité : une devanture à l'ornementation vernaculaire côtoie une église ancienne et un immeuble des années 70. De surcroît, au sein du champ, les pleins et les vides paraissent d'égale importance : les uns et les autres constituent des formes au sein du champ qui se présente peu ou prou comme un tissu homogène. Les images mettent en évidence les intervalles qui existent entre les constructions, quelles que soient leur nature ou leur cause.

Dans les vues de Guillaume Bonnel, la profondeur de champ est relativement importante. Différents plans viennent s'étagérer avec netteté dans l'épaisseur de l'espace représenté et nulle hiérarchie ne peut être établie entre les bâtiments qui s'échelonnent ainsi. Les photographies font de la sorte ressortir combien Saint-Étienne est une ville de collines où les constructions s'établissent parfois en escalier sur de fortes pentes ; entre les bâtiments hétérogènes, serrés les uns contre les autres, sinuent des rues dont la déclivité est importante. La succession des constructions en hauteur sature l'espace représenté, dont une faible proportion est occupée par le ciel ; elle vient même parfois boucher le champ, occultant toute présence de la ligne d'horizon.

Guillaume Bonnel a privilégié les plans d'ensemble, sans néanmoins prendre un très grand recul par rapport aux habitations. Ce type de cadrage lui permet d'embrasser une certaine étendue, tout en tenant l'ensemble des constructions représentées à la portée de ses pas ; il permet de figurer des pâtés de maisons, tout en laissant les menus aménagements domestiques opérés par les résidents discernables. C'est ici une porte de garage bricolée qui est visible, là une canalisation refaite avec les moyens du bord, une enseigne naïvement dessinée ou une terrasse réaménagée avec des matériaux de récupération. Saint-Étienne est une ville ouvrière dont les habitants possèdent des compétences techniques qu'ils n'hésitent pas à mobiliser pour améliorer leur cadre de vie de

manière rudimentaire. Les photographies manifestent la place prise par ces greffes et ces ajouts vernaculaires, témoignant de l'investissement populaire des lieux. Elles révèlent des « arts de faire¹¹ » avec l'espace qui participent à leur façon d'une évolution urbaine.

Le travail de Guillaume Bonnel amène à reconsidérer des espaces banals et quotidiens. Le photographe utilise des focales qui tendent à rapprocher ses images du regard habituel. À l'exception sans doute du Musée de la mine, les vues ne montrent pas de bâtiments touristiques, de sites historiques ou de constructions architecturales remarquables. Elles donnent à voir la ville ordinaire telle qu'elle se trouve chaque jour parcourue par ses habitants. Or, de façon générale, le quotidien s'avère difficilement saisissable ; pour Maurice Blanchot, il s'agit même de « ce qu'il y a de plus difficile à découvrir¹² ». Pour aborder l'ordinaire, le quotidien, il faut réussir à trouver la distance convenable : se tenir près du réel, sans s'y engluer ; prendre un peu de recul, sans aller à une schématisation des choses. Pour être appréhendées, les réalités quotidiennes doivent être débarrassées de leur évidence, sans toutefois être portées à l'abstraction. Cette juste distance, Guillaume Bonnel est sans doute parvenu à l'établir, de sorte que ses images renvoient, par-delà les agencements architecturaux, à la manière dont les lieux sont chaque jour investis par les hommes qui y vivent ; elles inclinent à éprouver et à comprendre des façons concrètes d'habiter l'espace urbain et de le faire évoluer.

Rudolf Arnheim a montré combien la dimension perceptuelle était nécessaire à la pensée ; il a stigmatisé le « sous-emploi généralisé des sens¹³ », quand les opérations cognitives s'ancrent notamment dans la vision – cette dernière étant un exercice éminemment actif, une opération intelligente et non un simple enregistrement de *stimuli*. Pour Arnheim, la formation des concepts commence avec la perception des formes¹⁴, de sorte que des images, renouvelant le regard, travaillent bel et bien à une reconsidération des phénomènes. Les photographies peuvent, par exemple, apprendre à considérer les choses en relation les unes avec les autres, à percevoir des ressemblances ou des différences, à déceler des rythmes ou des proportions ; elles participent à une compréhension de la complexité¹⁵ des phénomènes, quand le langage¹⁵ peut avoir tendance à « démanteler la

¹¹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

¹² Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 355.

¹³ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle* [1969], Paris, Flammarion, « Champs », 1976, p. 11

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, « Points Essais », 2005.

simultanéité de la structure spatiale¹⁶ ». Les photographies rendent sensibles certaines interactions, font apparaître des récurrences et des divergences, autorisant parfois des questionnements neufs. La perception visuelle rejoint ainsi certaines formes de pensée et s'avère susceptible d'alimenter la recherche qui « comme l'art, n'existe qu'à condition d'embrasser l'échelle complète qui va de la perception directe, empirique, aux constructions élaborées et d'entretenir un échange permanent entre ces deux pôles¹⁷. »



Dans le présent ouvrage, certaines photographies sont reproduites en pleine page ; des vues réalisées en champ / contre-champ sont disposées en diptyques ; enfin d'autres images sont disposées en grappes. Alors que les diptyques manifestent une inscription de l'opérateur au sein de l'espace urbain, les grappes renvoient à sa déambulation dans la ville. De fait, le praticien appartient au monde qu'il arpente de ses pas. Au travers de l'objectif, il saisit une portion de l'étendue qu'il tient en cercle autour de lui¹⁸. Les vues disposées en grappes sur des doubles pages renvoient à la mobilité du photographe ; elles inaugurent ainsi des micro-récits. Ces ensembles d'images déplient l'espace urbain en de très brèves narrations au sein desquelles le spectateur tend à se projeter pour revivre de manière fictive l'expérience spatiale qui a été celle du praticien ; au gré de cette mobilité imaginaire, la disposition des lieux se reconfigure pour lui selon des points de vue successifs et mouvants. Les grappes inclinent ainsi l'observateur à revivre mentalement l'enquête visuelle et corporelle qui a été celle du photographe, immergé dans l'espace urbain.

La première partie du livre travaille donc peu ou prou à la reconstitution d'une investigation de terrain, entée sur un exercice physique et une pratique du regard. Il en va très différemment des images disposées en grille dans la seconde partie de l'ouvrage – qui contribuent pourtant à une poursuite de l'investigation. De fait, l'enquête ne s'est pas cantonnée à l'arpentage des sites et aux prises de vue ; elle a été relayée par l'examen et la manipulation des nombreuses photographies collectées par Guillaume Bonnel (il y en avait plus de 500). En effet, que faire de toutes ces images ? Il est très vite apparu que l'infinie

¹⁶ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, op. cit., p. 260.

¹⁷ *Ibid.*, p. 320.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit* [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 17.

variété des agencements possibles était susceptible de faire émerger des rapprochements, des oppositions, des passerelles sans cesse renouvelés. L'archive visuelle accumulée se trouvait dotée d'une extrême plasticité et les configurations que les observateurs choisissaient de lui donner engendraient de nouvelles questions, faisaient apparaître des angles d'approche inédits, des réflexions imprévues. Comme des cartes à jouer, les images pouvaient être battues, pour être redispuestas en des ensembles diversifiés, chaque nouvel agencement interpellant le spectateur en faisant naître des éclairages insoupçonnés.

Dans *l'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg dispose les diverses représentations qu'il a collectées de façon tabulaire ; cet agencement souple, et infiniment variable, stimule la réflexion de l'historien de l'art. « La table [...], note Georges Didi-Huberman, n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères [...]. » Elle engendre « l'ouverture toujours reconduite de nouvelles possibilités, de nouvelles rencontres, de nouvelles multiplicités, de nouvelles configurations¹⁹. » Par-delà les chronologies apprises, les échos et les interférences qui se tissent entre les images s'avèrent fécondes pour la pensée. Les tables de *L'Atlas Mnémosyne* se présentent comme de véritables « machine[s] de lecture²⁰ » ; en raison de leur aptitude à susciter rapprochements et comparaisons, elles constituent des espaces heuristiques. Aujourd'hui les études culturelles, l'histoire ou l'anthropologie savent profiter de semblables mises en réseau qui permettent de saisir des survivances et d'articuler une pluralité de facteurs dans le traitement de leurs objets.

L'enquête policière trouve également à se nourrir d'associations et de rencontres²¹. De nombreux films de genre donnent à voir des détectives qui, après avoir recueilli un certain nombre de documents, d'informations et d'indices, viennent les épingler sur un panneau – qu'ils scrutent ensuite de manière répétée, tentant de percer le mystère des faits. Au fil de la progression de l'intrigue policière, ils réorganisent les éléments réunis, comme les pièces d'un puzzle, jusqu'au moment où jaillit la solution de l'énigme. De telles mises en scène constitue un *topos* du genre : elles exemplifient la manière dont l'élucidation d'une affaire se fait par mises en relation, recoupements, échos, rapports... entre des éléments qui se présentent comme les supports d'une pensée en mouvement.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2011, p. 18.

²⁰ *Ibid.*, p. 15.

²¹ Jean-Pierre Mourey, « Face à l'énigme à résoudre : « agencer, agrandir, amplifier », in Danièle Méaux dir., *Revue des Sciences Humaines* n° 334 : *Les Formes de l'enquête*, 2019, p. 51-61.

De l'examen (et du réexamen) des photographies de Guillaume Bonnel, se sont dégagées des notions. Au fil des échanges, les termes d'« accumulation », d'« étagement », de « décrochement », de « friche », de « déclivité »... revenaient de façon récurrente. Un nuage de mots a ainsi été progressivement esquissé, découlant d'idées intuitives jaillies de l'observation. Il n'a jamais été question de considérer ces vocables, se dégageant de l'archive désormais constituée, comme des résultats objectifs de l'exploration visuelle du photographe. Ces différents termes sont davantage apparus, au fil des discussions, comme des concepts opérationnels qui allaient ensuite permettre de pratiquer des regroupements d'images. Il s'agissait somme toute d'inventer une procédure, une « règle du jeu » afin de pouvoir continuer, au sein des photographies rassemblées, la « partie » engagée sur le terrain ; il fallait trouver une méthode qui, pour fantaisiste qu'elle soit, aurait tout à la fois le mérite d'afficher son arbitraire, de le soumettre à une lecture critique, et d'expérimenter ses effets tangibles sur le corpus des images collectées.

L'ensemble des photographies ayant été taguées, les différents termes ont permis de faire émerger des ensembles d'images qui ont été disposées en grilles. Chacune d'entre elles a été engendrée à partir d'un mot dont il a été considéré qu'il constituait un des traits caractéristiques des représentations rassemblées. C'est donc à partir d'un point commun que des images ont été réunies dans chaque grille. Dans certains cas, au sein de cette disposition systématique, frappe la relative ressemblance des formes, par-delà les disparités de quartiers, d'époques ou d'affectation des constructions : les vues se font écho, riment pour ainsi dire les unes avec les autres. Dans d'autres cas, la disposition des photographies en grille fait au contraire ressortir des disparités ; c'est ce qui passe par exemple pour la grille correspondant au mot « clôture » où sautent aux yeux les différences des matériaux utilisés pour enclorre (ciment, métal, bois, végétaux...) et les techniques mobilisées. Dès lors, une typologie semblerait pouvoir être dégagée. Pour la grille répondant au mot « vide », la diversité des causes ayant pu produire un espace vacant vient à l'esprit et, là encore, une classification possible des « vides » semble devoir être essayée.

Il appert donc que l'agencement en grilles, pratiqué par jeu, par désœuvrement devant les images pourrait-on dire, s'avère néanmoins capable de mettre efficacement en mouvement la pensée. Les propositions fantaisistes ne sont pas nécessairement les moins productives... Les grilles amènent à saisir des ressemblances, des différences, des variations, des conséquences, des diversités de taille ou de matière. Les regroupements ne sont ni

justes, ni faux ; ils se révèlent néanmoins souvent opérants. Ils font incontestablement réfléchir, mettant en branle le regard, qui parcourt les différentes représentations, et le raisonnement, qui les articule mentalement – chaque observateur se saisissant des rapprochements effectués selon ses compétences et son parcours disciplinaire. Comme tout protocole, la mise en grille revêt un intérêt expérimental ; l’entreprise est ludique, mais le jeu n’est-il pas incontestablement une affaire sérieuse ?



L’enquête de terrain conduite par le photographe mobilise le corps qui déambule dans l’espace urbain et le regard qui préside à la prise de vue. L’image n’est toutefois pas auto-suffisante. C’est une fois assemblées en livre, en diptyques, en grappes, en grilles que les photographies réalisées s’avèrent susceptibles de dire quelque chose de la ville de Saint-Étienne, de relancer des questionnements, de travailler à une appréhension de ses aménagements et de ses évolutions. L’exploration visuelle s’avère opérante, mais chaque vue apparaît aussi comme un module susceptible de s’insérer dans des dispositifs infiniment variables afin que la réflexion puisse être relancée. Cette diversité des arrangements possibles des images constitue un second temps de l’enquête, entendue comme un processus de compréhension qui n’est jamais achevé, et auquel le lecteur / spectateur du livre est lui-même convié²².

²² Voir à cet égard Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.