



HAL
open science

Saint-Etienne. Grammaire de formes

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Saint-Etienne. Grammaire de formes. Éric Tabuchi, Jordi Ballesta, Guillaume Bonnel, Danièle Méaux. Grammaire de formes. Saint Etienne, Filigranes Editions, 2021. ⟨hal-03355616⟩

HAL Id: hal-03355616

<https://hal.science/hal-03355616v1>

Submitted on 29 Sep 2021

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

Grammaire de formes

Saint Etienne

La « grammaire » peut être envisagée de manière normative ; elle embrasse, dans ce cas, toutes les règles à respecter afin d'écrire ou de parler correctement une langue, stigmatisant par conséquent les tournures qui relèvent de l'infraction. Mais la « grammaire » peut également désigner l'étude systématique des éléments qui constituent une langue et la chaîne continue de ses actualisations ; elle invite, dans ce cas, à l'analyse des phénomènes lexicaux et syntaxiques qui sont en usage. La « grammaire » n'est alors pas prescriptive, mais descriptive : elle n'institue pas une structure figée à respecter, mais suppose la prise en compte des pratiques langagières qui sont en continuelle évolution ; elle requiert dès lors qu'une attention soit portée à la diversité des prises de parole, des énonciations individuelles, voire des particularismes régionaux. C'est dans cette dernière acception qu'il convient de comprendre le terme « grammaire » dans le titre du présent ouvrage, tandis que les « formes » dont il est question sont celles des constructions, de l'architecture et de l'aménagement urbain de Saint-Étienne.

Trois photographes ont porté leur regard sur la ville : l'investigation qu'ils ont conduite s'est focalisée sur la syntaxe et la morphologie du bâti tel qu'il peut être observé dans la cité de Saint-Étienne. Rien de « normatif » donc dans cette « grammaire de formes ». Il s'agissait bien au contraire de prendre en considération la variété même des gestes d'aménagement susceptibles d'être décelés au sein de la ville. Celle-ci porte de fait la marque de grands projets planifiés aux effets structurants (dont la mise en place s'est échelonnée dans le temps), mais aussi d'interventions moins concertées découlant des effets du libéralisme, de phénomènes de retrait ou d'abandon liés à la récession économique, ou encore d'initiatives individuelles de faible empan, le plus souvent effectuées avec des moyens rudimentaires. Toutes ces actions d'aménagement, dans leur diversité même, entrent de plein droit dans la « grammaire » de la ville de Saint-Étienne – dont on ne peut que constater la variété et la richesse.

Afin d'appréhender la diversité des pratiques qui se sont développées (ou se développent) dans la cité stéphanoise, des « voix » qui s'y font entendre (des plus audibles aux plus discrètes) et d'en montrer l'inventivité, il a été choisi de croiser les approches de trois photographes dont les itinéraires distincts semblaient garantir une variété de points de vue. Il s'agissait ainsi de fournir une approche dialogique de la ville, le livre instituant un espace où les regards des praticiens pouvaient se confronter, s'opposer éventuellement ou encore se

faire écho. Le présupposé qui habitait les quatre auteurs de cet ouvrage était que du sens pouvait précisément naître de l'intervalle qui se creuse entre des visions divergentes, de la juxtaposition des travaux photographiques, des effets de rappel ou d'écart qui s'établissent entre les images, en résonance même avec les textes disséminés parmi elles.

Trois photographes donc, et une chercheuse en esthétique et sciences de l'art, ont souhaité soumettre la ville de Saint-Étienne à l'investigation photographique, comme cela s'est pratiqué ces dernières années en bien d'autres territoires. 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 en effet 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 en d'autres pays européens), les initiatives de ce type se sont multipliées ; 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 sur le paysage ou à diagnostiquer ses transformations, ces travaux peuvent tendre à promouvoir les sites concernés ou à les valoriser aux yeux des personnes qui les habitent.

Envisager une telle approche de la ville de Saint-Étienne s'avérait stimulant puisque cette dernière n'a été que peu mise en images. Yves Bresson a proposé de subtiles vues en noir et blanc de mineurs¹ ou encore des photographies en couleur de sites industriels désaffectés². Jean-Louis Schœllkopf a réalisé des portraits sobres et rigoureux de supporters, de mineurs et d'habitants prenant la pose dans leur intérieur ou au sein de leur jardin ouvrier³. Mais il n'y a jamais eu de campagnes de prises de vues consacrées aux morphologies de la ville, à ses modes d'aménagement et à ses rythmes d'évolution. Saint-Étienne reste marquée d'un déficit de représentation (quand il ne s'agit pas d'une mauvaise image de marque), alors

¹ 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.

² Yves Bresson, Massimiliano Camellini, *La Suite du temps*, Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne / Turin, Hapax, 2015.

³ Voir à cet égard : <http://www.schoellkopf.fr/>

même que, par la complexité de l'organisation de ses rues et de ses constructions, elle s'offre comme un terrain d'étude et de réflexion particulièrement captivant. Il s'agissait donc tout à la fois de faire accéder à la représentation des sites qui n'y avaient pas eu suffisamment droit auparavant et de donner à penser l'urbanisme à partir de la singulière richesse architecturale de la cité.

Dans le cadre d'une recherche collective initiée dès 2018⁴, le photographe Guillaume Bonnel a sillonné la ville durant une année entière. Atteint depuis longtemps à la représentation des paysages, ce praticien a participé à plusieurs Observatoires photographiques du paysage, en Ille-et-Vilaine, dans la forêt de Saoû, dans les Landes de Gascogne ou encore dans la montagne de Reims... Les espaces qu'il arpente sont le plus souvent ruraux ou champêtres. Pour l'ouvrage collectif *France[s] territoire liquide*, il s'est intéressé à la signalétique des parcs naturels, qui interpose une curieuse médiation entre les visiteurs et l'environnement⁵. C'est à la montagne et à l'ingénierie qui travaille à son entretien qu'il a consacré en 2017 un livre intitulé *Orthèses*⁶. La campagne de prises de vue menée à Saint-Étienne était en tout cas la première que le photographe réalisait en milieu urbain ; elle le mettait donc dans une situation sinon d'inconfort, tout au moins de relatif dépaysement. À l'issue d'une longue imprégnation, Guillaume Bonnel propose ici une série de diptyques, mettant en évidence des isomorphismes entre des organisations du bâti repérées en des lieux relativement distants de la ville. Il donne ainsi à réfléchir sur le retour de certains schèmes formels – dont on pourrait penser qu'ils participent d'une forme de culture locale.

Jordi Ballesta vient d'un tout autre horizon. Géographe de formation, il s'intéresse – depuis une thèse de doctorat réalisée dans cette discipline en 2011⁷ – à la manière dont la prise de vue est à même de se faire instrument heuristique pour les recherches en aménagement de la ville et des territoires. Dans la continuité de cette étude, Jordi Ballesta s'est intéressé aux travaux photographiques réalisés par le géographe américain John B.

⁴ Ce projet était soutenu par le Labex IMU. À cet égard, voir Guillaume Bonnel, Danièle Méaux, *Anatomie d'une ville*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2020.

⁵ Guillaume Bonnel, in *France[s] territoire liquide*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2014, p. 290-295.

⁶ Guillaume Bonnel, *Orthèses*, Paris, ARP2, 2017.

⁷ Jordi Ballesta, « Le Projet photographique comme expérience et document photographiques », Thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2011, sous la direction de Jean-Marc Besse et Yannis Tsiomis, EHESS.

Jackson – auquel il a consacré plusieurs articles⁸ et une exposition⁹. Il poursuit aujourd’hui des recherches sur la manière dont une pratique photographique documentaire peut se faire un véritable outil d’investigation pour le champ des sciences humaines et sociales. À Saint-Étienne, Jordi Ballesta s’est centré sur l’étude des arrangements domestiques pratiqués par les habitants avec une relative économie de moyens. L’exercice de la photographie ne se cantonne pas, à ses yeux, à l’exercice de la prise de vue dans la mesure où elle inclut des moments réitérés de repérage sur le terrain, la consultation d’archives, éventuellement la collecte d’informations auprès de personnes expertes du sujet. C’est pourquoi le travail ici proposé par Jordi Ballesta combine photographies et citations de documents juridiques, incitant à la prise en compte des actions d’aménagement vernaculaire mises en œuvre.

De façon presque obsessionnelle, Eric Tabuchi sillonne depuis de longues années les routes de France, collectant d’innombrables images d’architectures incongrues et mésestimées. Les bâtiments retenus sont saisis frontalement, dans leur intégralité, et séparés de leur environnement, de sorte que les photographies ressemblent aux vignettes d’un catalogue de vente par correspondance. Des artistes conceptuels, Eric Tabuchi a hérité une fascination pour le classement et la collection. L’œuvre intitulée *Atlas of Forms*¹⁰ résultait de la compilation d’images d’architecture glanées sur le web et organisées selon les principes d’appariement formels. Aujourd’hui, Eric Tabuchi a repris sa collecte de terrain et se consacre à un gigantesque projet d’*Atlas des régions naturelles*¹¹. L’entreprise, qui traduit une aspiration borgésienne à l’embrassement exhaustif et équitable de l’entièreté de l’hexagone, se veut contrepoids à une inégalité des territoires en matière de droit à la représentation. La résidence d’Eric Tabuchi à Saint-Étienne (en 2019) a pour ainsi dire constitué un palier, une halte au sein de ce projet monumental. Pendant un mois, le photographe a ausculté la ville et mis en évidence son extrême diversité, des friches décaties aux jardins ouvriers, de la silhouette du chevalement du puits Couriot aux constructions colorées les plus récentes.

⁸ Voir par exemple : Jordi Ballesta, « John Brinckerhoff Jackson, au sein des paysages ordinaires. Recherches de terrain et pratiques photographiques amateur », *L’Espace géographique*, 2016/3, p. 211-224.

⁹ L’exposition « Notes sur l’asphalte. Une Amérique mobile et précaire, 1950-1990 » a été organisée du 8 février au 16 avril 2017 au Pavillon Populaire de Montpellier. Son catalogue est paru chez Hazan en 2017.

¹⁰ L’œuvre se décline en un livre (Eric Tabuchi, *Atlas of forms*, Paris, Poursuite éditions, 2017) et un site : <http://www.atlas-of-forms.net/>

¹¹ Voir le site : <https://atlasrn.fr/>

Une carte des régions naturelles a été publiée par Eric Tabuchi et Nelly Monnier en 2019, chez Poursuite Éditions.

À l'origine de ce livre, le pari était que, du croisement de ces trois regards et des écrits qui les accompagnent, un questionnement, une pluralité d'observations seraient susceptibles de se développer au sujet de la richesse architecturale et urbanistique de Saint-Étienne. Les huit textes disséminés au sein des séries photographiques s'attachent à des thématiques circonscrites. « Marcher/photographier », « Voir l'ordinaire », « Temporalités », « Paysage en commun », « Présences du vernaculaire », « Reliefs », « Détails », « Dispositif » constituent autant d'entrées conceptuelles qui ont animé les échanges au fil de l'élaboration de l'ouvrage. Ces textes instaurent des temps de pause et de réflexion, en contrepoint des photographies, sans prétendre en aucune façon circonscrire la portée des enquêtes visuelles. Chaque photographe a abordé la ville selon son rythme, en fonction de son bagage personnel, avec la distance qui lui convenait. Alors que Guillaume Bonnel a réalisé des plans d'ensemble, les vues d'Eric Tabuchi tendent souvent à se rapprocher du plan moyen. Jordi Ballesta a quant à lui utilisé un téléobjectif pour effectuer d'assez gros plans d'aménagements de plus faible empan. Les lieux et les bâtiments choisis par chacun des praticiens ne sont pas les mêmes. Les principes d'organisation des trois séries diffèrent. Entre les travaux photographiques distincts, entre les images et les textes, il a été choisi de ne pas introduire de suture, de « laisser du jeu » afin que le lecteur/spectateur puisse glisser librement d'une vision à l'autre, des photographies aux mots, des textes aux images, et tracer lui-même le cheminement qui lui fasse découvrir à nouveaux frais les formes de la ville de Saint-Étienne.

Marcher / photographier

La connaissance de « la forme [ou des formes] d'une ville » se fait, selon Julien Gracq, par le biais d'allers et venues, de pérégrinations et de trajets réitérés : « Il n'existe nulle coïncidence entre le plan d'une ville dont nous consultons le dépliant et l'image mentale qui surgit en nous [...] du sédiment déposé dans la mémoire par nos vagabondages quotidiens¹². » L'appréhension des agencements d'une ville suppose une « incorporation » des sites, fondée sur le commerce répété et la déambulation. Les rues et les bâtiments sont ainsi perçus à hauteur d'homme, au travers de l'expérience vécue de déplacements patiemment reconduits dans la durée.

¹² Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 2.

La carte ou le plan proposent la transcription schématisée de l'organisation spatiale, établie d'un point de vue zénithal – que personne n'occupe jamais. Ils s'appuient sur l'usage de conventions graphiques et livrent une représentation aplatie et abstraite qui ne renvoie à aucune expérience vécue. S'ils ne disent rien des formes telles qu'elles sont ressenties, ils se légitiment par leur utilité : ils peuvent par exemple permettre au sujet de se situer par rapport aux destinations qu'il vise et de maîtriser ainsi ses trajectoires. La comparaison de cartes élaborées à différentes époques autorise également la mesure des transformations progressives d'une ville. L'ouvrage *Cartes et Plans : Saint-Étienne du xviii^e siècle à nos jours, 200 ans de représentation d'une ville industrielle*¹³ s'avère à cet égard fort instructif : dessins à la plume, plans à l'aquarelle, gravures, esquisses au fusain, images satellites s'y succèdent pour fournir un panorama chronologique des évolutions de Saint-Étienne. Ce livre invite à une compréhension diachronique de la ville sur le temps long. C'est à l'évidence une tout autre appréhension du tissu urbain que permet la déambulation pédestre, ancrée dans la verticalité d'un corps à l'aune duquel les constructions et les rues sont perçues, associée à une immersion en un milieu dont le piéton est partie prenante. La suite des pas se fait génératrice de perceptions – qui sont inséparables d'une occupation physique de l'espace.

Guillaume Bonnel, Eric Tabuchi et Jordi Ballesta se sont abondamment déplacés dans Saint-Étienne. S'il est arrivé à Eric Tabuchi de circuler en voiture afin de saisir au passage des points de vue féconds, les parcours effectués par les trois photographes ont été majoritairement pédestres. Déambulation et prise de vue se sont intimement conjuguées. L'appareil, capable de retenir des visions de l'espace urbain, est nécessairement abouté à un corps doué de capacités de mobilité. Un long travail de repérage est parfois nécessaire afin de concevoir les images. La photographie – qui est tout sauf abstraite – nécessite une confrontation effective avec le monde. De cette particularité ontologique, elle tire une aptitude singulière à restituer la manière dont les apparences se portent à la rencontre du regard¹⁴. Les vues amènent somme toute à prêter attention à la façon dont la ville apparaît physiquement aux yeux de ceux qui s'y tiennent.

¹³ 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 universitaires de Saint-Étienne, 2005.

¹⁴ Edouard Pontremoli, *L'Excès du visible. Une approche phénoménologique de la photographie*, Grenoble, Millon, « Krisis », 1996.

Davantage que d'autres formes de représentation (cartes, graphiques ou descriptions verbales...), la photographie se donne comme l'ersatz d'une expérience visuelle du milieu urbain : tranche d'espace et de temps, elle montre un fragment du décor visible ; elle avoue n'être que portion d'un continuum où se tient le sujet percevant. Cet environnement duquel l'image a été extraite est celui qui imprègne l'expérience quotidienne de l'habitant des lieux, la ville s'offrant peu ou prou comme « milieu incubateur¹⁵ » de l'être. Elle l'emplit et le nourrit, au travers d'échanges constants entre « espace du dehors » et « espace du dedans ». Or, cette porosité, la photographie la rend sensible dans la mesure où elle tend à se présenter comme « pseudo-regard » porté sur le réel.

Pourtant, dans le même temps, l'image photographique s'avère « défamiliarisante ». Elle ramène au plan des éléments qui se trouvent, dans la réalité, étagés dans la profondeur de l'espace représenté. Elle accomplit parfois des mises en perspective abruptes et isole d'un contexte plus large des coprésences qui paraissent dès lors frappantes, voire incongrues ; par le biais du cadrage, elle amène à ressentir avec force les écarts ou les disparités, nivelle l'importance des pleins et des vides. Apte à traduire les modalités selon lesquelles l'espace urbain parvient au regard, la photographie s'avère également vectrice d'« étrangeté¹⁶ » face aux configurations qu'elle propose. Elle invite ainsi à la réflexivité et au retour critique sur l'environnement visuel quotidien du citoyen.

Voir l'ordinaire

Lorsqu'il s'agit de présenter une ville, le guide Michelin s'attache à en recenser les bâtiments remarquables auxquels il décerne gracieusement des étoiles : trois, si les édifices « valent le voyage » ; deux, quand ils « méritent le détour » ; une enfin lorsqu'ils se montrent seulement « intéressants ». Les photographes enquêteurs qui s'attellent à la compréhension d'un territoire urbain choisissent en revanche le plus souvent de ne pas distribuer leur attention avec autant de partis pris. Ils n'obéissent pas à une telle hiérarchisation de l'intérêt et, s'ils choisissent de contrevenir à la réplique d'une imagerie préconstituée portant certaines constructions sur le devant de la scène tandis que d'autres se trouvent occultées, ce n'est pas

¹⁵ Julien Gracq, *La Forme d'une ville, op. cit.*, p. 8.

¹⁶ Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* [1917], Paris, Allia, 2008.

parce qu'ils sont en mal de « distinction¹⁷ », au sens que Pierre Bourdieu donne à ce terme, ou parce qu'ils souhaitent se singulariser en tant qu'« artiste » ou en tant qu'« auteur ». C'est plutôt qu'afin de mener sérieusement une investigation de terrain, il leur faut accepter d'avancer dans « une ville non triée, non étiquetée, non répertoriée, [sans...] souci d'en ranger les éléments par ordre d'excellence¹⁸ ».

Guillaume Bonnel, Eric Tabuchi et Jordi Ballesta ont ainsi délaissé les lieux du tourisme ou les bâtiments susceptibles de fonctionner comme des marqueurs territoriaux. On ne trouve dans le présent ouvrage aucune image de l'hôtel de ville conçu par les architectes Pierre-Antoine et Jean-Michel Dalgabio en 1821, de la gare mise en service dès 1857 ou encore du Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne construit en 1987. Ces édifices emblématiques, les photographes les ont pour ainsi dire laissés de côté pour mettre en image des sites plus ordinaires, des espaces triviaux où se jouent les activités du quotidien. De fait, c'est la ville telle qu'elle est habitée qu'ils ont cherché à transcrire et à comprendre. Et cette tâche n'est pas simple : l'ordinaire a tendance à échapper à l'attention tant il se trouve occulté par le brouillard de la routine : « Ce que nous appelons quotidienneté, écrit Georges Perec, n'est pas évidence, mais opacité, une forme de cécité, une manière d'anesthésie¹⁹. » Guillaume Bonnel, Eric Tabuchi et Jordi Ballesta ont quant à eux cherché à faire voir ce qui est devenu invisible parce que trop exposé à l'habitude, englué dans une multitude d'actions courantes et de conduites pragmatiques.

Ce qui a été privilégié par les trois photographes n'est pas tant ce qui distingue Saint-Étienne d'autres lieux de vie mais, paradoxalement, ce qui l'en rapproche, puisqu'il n'y a rien de plus commun que l'ancrage de chacun dans une existence quotidienne s'attachant à des espaces anodins. La question a ainsi été, pour ces praticiens, de trouver la stratégie à adopter afin de voir – et de donner à voir – ce qui échappe d'ordinaire à l'attention, parce que trop trivialement partagé. Comment briser en somme l'obstacle de la familiarité qui fait que les formes urbaines se trouvent littéralement dérobées par la contingence d'un vécu quotidien²⁰ ? Dans la filiation des réflexions d'Henri Lefebvre²¹, Michel de Certeau²² ou encore

¹⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1979.

¹⁸ Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 108.

¹⁹ Georges Perec, « Prière d'insérer », in *Espèce d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

²⁰ Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010, p. 30.

²¹ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* [1947], Paris, L'Arche, 1977.

²² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

Georges Perec²³, les trois photographes ont tendu à porter au premier plan les objets et les bâtiments qui constituent la toile de fond des existences quotidiennes, le décor de gestes infiniment réitérés. Ils ont ainsi inversé les prérogatives établies, réinvestissant le « délaissé de l'attention » et exhibant des portions de l'espace urbain dont les habitants n'ont même plus véritablement conscience dans la mesure où elles figurent « dans la mémoire par le coin de rétine inoccupée, oblique, qui se laisse impressionner passivement [...]»²⁴. » Ces réalités « invisibles », parce que trop banalisées, dévoilent dans les prises de vue leur épaisseur et leur complexité.

Ces « espèces d'espaces²⁵ » semblent dès lors bruire des échos d'une multitude de pratiques minuscules et d'existences particulières. Ils se présentent comme les zones d'accroche au monde des personnes qui y croisent leurs activités. Des images rassemblées ici, les figures humaines sont absentes ; ce retrait fait ressortir en creux que les choses ne sont pas mates et muettes, mais affectées de prédicats : elles renvoient avec intensité à des usages, des savoir-faire, des composantes culturelles, des manières de vivre et d'inventer des solutions quotidiennes, individuellement ou collectivement. Les photographies réalisées ouvrent ainsi à une herméneutique du banal.

Temporalités

Dans *Les Villes invisibles*, Italo Calvino propose au lecteur un hymne aux temporalités multiples de la ville :

Je pourrais te dire de combien de marches sont faites les rues en escalier, de quelle forme sont les arcs des portiques, de quelles feuilles de zinc les toits sont recouverts ; mais déjà je sais que ce serait ne rien te dire. Ce n'est pas de cela qu'est faite la ville, mais des relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé. [... La ville] le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules²⁶.

²³ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, « Librairie du xx^e siècle », 1989.

²⁴ Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, José Corti, 1985, p. 51.

²⁵ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., 1974.

²⁶ Italo Calvino, *Les Villes invisibles* [1972], Paris, Gallimard, « Folio », 2013, p. 17-18.

Toute cité se présente comme un tissu serré de bâtiments et d'aménagements qui remontent à des époques très différentes. Le style des constructions, la nature des agencements témoignent de toute une stratification historique, faite d'adjonctions ou de soustractions, de corrections et de substitutions. Les composants repérables – de fonctions et d'empans diversifiés – sont étroitement intriqués les uns aux autres, de sorte qu'ils constituent un ensemble organiquement lié, mais hétérogène. D'une ville à l'autre, les évolutions diffèrent, si bien que chacune possède des temporalités et des rythmes qui lui sont propres²⁷ et que l'état contemporain des sites peut rendre sensible.

À Saint-Étienne, les restes attestant de l'existence reculée d'une bourgade moyenâgeuse sont quasi inexistantes. De fait, la ville se développa très brutalement après la Révolution française. Le tracé en damier et les bâtiments de style néoclassique qui furent alors mis en place tranchent avec l'architecture des faubourgs dévolus aux activités artisanales (fabrication d'armes, travail du métal et de la soie). C'est au moment où a été dessinée la Grand'Rue selon un axe nord-sud (venant contrarier l'orientation urbaine antérieure, qui allait d'est en ouest) que le Furan a été canalisé et couvert. La construction des premières lignes de chemin de fer est venue désenclaver la ville²⁸ qui a connu une croissance spectaculaire grâce aux activités minières et industrielles. Des secteurs délabrés ont alors été démolis afin d'être régénérés.

À la fin du xix^e siècle, le courant hygiéniste a marqué des écarts par rapport au plan orthogonal initié par Jean-Michel Dalgabio : des « sinuosités » sont apparues, avec le tracé du cours Fauriel bordé de contre-allées et d'arbres, du cours Victor-Hugo ou encore de l'avenue de la Libération... À partir de 1910, les tenants d'une architecture moderniste (Auguste Bossu, Édouard Hur, Henri Gouyon...) ont édifié de petits ensembles d'habitation, au gré des terrains municipaux disponibles et des occasions foncières, malgré l'étroitesse des rues ou l'enchevêtrement des bâtiments²⁹.

Le bombardement du 26 mai 1944 a endommagé certains quartiers et un « plan de reconstruction » a dû être dressé. La situation du logement était alors catastrophique. Les

²⁷ François Tomas, *Les Temporalités des villes*, Saint-Étienne, Publications universitaires de Saint-Étienne, 2003, p. 14.

²⁸ 1828 est la date de mise en place de la ligne Saint-Étienne-Andrézieux (qui est la première en France).

²⁹ 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 universitaires de Saint-Étienne, 2005.

deux décennies qui suivirent la guerre furent marquées par l'érection volontariste des premiers grands ensembles, dans un élan d'utopie rationaliste. L'opération de Beaulieu-Le Rond-Point (1 264 logements) fut lancée dès 1948. Les programmes se multiplièrent de manière hâtive. Ce fut la crise économique qui, à partir de 1974, donna un coup d'arrêt aux opérations d'aménagement moderniste. S'enchaînèrent à ce moment-là la fermeture des Houillères, des unités sidérurgiques et des grosses usines textiles, le dépôt de bilan de Manufrance : le bassin d'emploi était sinistré.

Saint-Étienne possédait néanmoins des atouts culturels. Sous l'égide de Jean Dasté, la ville devint dans les années soixante un des pôles dynamiques du théâtre français. La Maison de la Culture fut terminée en 1969. C'est à ce moment qu'ouvrit l'université. En réaction aux excès de l'urbanisme fonctionnaliste, priorité fut donnée, à partir des années 1980, 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, furent requalifiées ; le Musée de la mine fut aménagé. Le Musée d'art moderne et contemporain ouvrit ses portes en 1987.

De l'intrication complexe des traces des opérations d'aménagement successives, renvoyant à toute une stratification temporelle, attestent les photographies réunies dans cet ouvrage. Ces images gagnent à ne pas être considérées de manière isolée, mais reliées – comme y invite le dispositif du livre qui permet au lecteur/spectateur d'aller d'une vue à l'autre au gré du feuillettement, de passer d'une barre de béton des années soixante à la façade d'une maison en grès houiller plus ancienne, de la devanture d'une boutique contemporaine à un ancien atelier de passementerie. L'ouvrage, associant les travaux de trois photographes, permet dans une certaine mesure d'aller et venir au sein de la pluralité des époques dont la ville actuelle a fait sa chair composite. Il arrive également qu'au sein d'une seule et même photographie s'affiche le heurt entre des interventions architecturales remontant à des périodes bien différentes. Les prises de vue restituent la manière dont la ville bruit de voix diversifiées, renvoyant à des époques comme à des instances sociales variées. Elles invitent à déchiffrer minutieusement l'espace urbain, dans son épaisseur de temps.

Paysage en commun

Les vues d'Eric Tabuchi, Jordi Ballesta et Guillaume Bonnel représentent des espaces visibles de tous ceux qui habitent et/ou arpentent la ville. Elles ont la plupart du temps été prises depuis les trottoirs ou les rues, autrement dit depuis des emplacements accessibles à tous. Si nombre des bâtiments figurés sont des propriétés privées, si les chaussées et les places se trouvent légiférées par les pouvoirs publics, le paysage urbain constitue un bien commun, au sens où sa jouissance n'est pas réservée à quelques-uns mais ouverte à tous, au sens aussi où les choix qui y sont pratiqués par les uns ou les autres affectent *de facto* le vécu de tout le monde : des modifications aussi ténues que la culture de certains arbustes sur un balcon, l'adjonction d'une extension au-dessus d'un garage ou d'une enseigne à l'entrée d'une boutique contribuent à modifier l'expérience sensible, l'ambiance d'un quartier.

Les photographies réalisées depuis la rue – qui reflètent ainsi le point de vue du passant ou de « l'habitant du coin » – rendent perceptible cette complexité de la trame urbaine. Elles traduisent la manière dont toutes les organisations spatiales, même les plus humbles ou les plus fonctionnelles, participent d'un même tissu dont les citoyens font pour ainsi dire la « toile de fond » de leur existence. Dans son hybridité et ses tâtonnements mêmes, ce « décor » s'avère pour eux essentiel, puisqu'il irrigue et nourrit leur vie quotidienne. Qu'il soit champêtre ou urbain, le paysage affecte le sujet avec lequel il entre en relation³⁰ : il est « zone de participation de l'homme au monde » et de « présence du monde en l'homme³¹. »

Les vues réunies ici engagent de la sorte à une réflexion sur l'administration de l'espace urbain en tant que bien commun. Les lieux mis en image font cohabiter les résultats d'une multitude d'opérations d'aménagement qui s'avèrent d'échelles ou de rythmes variés et émanent d'instances de décision fort diverses. Les photographies invitent à leur auscultation minutieuse comme à leur mise en relation. Certains équipements relèvent d'amples projets et obéissent à des démarches entièrement planifiées ; d'autres s'avèrent plus ponctuels, moins coordonnés (et n'en sont pas nécessairement malvenus pour autant...). Dans leur diversité, les aménagements pratiqués peuvent se compléter ou entrer sévèrement en concurrence.

³⁰ Augustin Berque, *Poétique de la terre. Histoire naturelle et histoire humaine. Essai de mésologie*, Paris, Belin, 2014.

³¹ Jean-Marc Besse, *De la nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018, p. 36.

Le schéma orthogonal adopté à la fin du dix-huitième siècle structure encore aujourd'hui la ville avec sa Grand'Rue de plus de six kilomètres et demi. 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. À la fin du XIX^e siècle, des voies de circulation courbes et des places (Badouillère et Jacquard) furent aménagées. La ville est profondément marquée par ces projets successifs, comme par le « programme de reconstruction » instauré après la Seconde Guerre mondiale : bien des photographies en attestent.

Dans le même temps, les vues donnent à constater une multitude d'interventions mineures, pratiquées par des « particuliers » : des tags émaillent çà et là les murs ; enseignes rudimentaires et affiches criardes ponctuent les lieux ; des plantations apparaissent au coin des rues ou sur les terrasses ; aux balcons sont suspendus du linge ou des antennes paraboliques ; les murs, les grilles ou les volets sont rafistolés ou repeints ; des dispositifs précaires sont mis en place afin de clôturer une cour, d'augmenter un logement au-dessus d'un garage, d'abriter une poubelle ou de bloquer l'accès d'une zone aux automobilistes. Toutes ces interventions, souvent réalisées avec des moyens élémentaires, participent à la configuration du paysage ; elles entrent, pourrait-on dire, dans une relation de rivalité ou d'émulation les unes avec les autres, comme avec les grands programmes d'aménagement plus imposants. La ville semble ainsi bruire de la multiplicité des initiatives et des voix qui s'y font entendre.

Un puissant dialogisme semble animer les espaces photographiés de sorte que les images ne sont pas sans renvoyer au politique ; elles ne peuvent que soulever la question du juste « gouvernement » du bien commun que constitue le paysage urbain – invitant les différents acteurs concernés (habitants, responsables territoriaux, experts...) à réfléchir à un « partage du sensible³² ».

³² Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Présences du vernaculaire

La ville actuelle porte les marques de grands projets d'aménagement urbain accomplis par le passé. Aujourd'hui encore de vastes programmes sont réalisés. Il en va ainsi de la construction du gigantesque pôle commercial dénommé « Steel » – correspondant à 50 000 m² de surface de vente et de loisirs – dans la zone du Pont-de-l'âne/Monthieu. Porté par l'Établissement public d'aménagement de Saint-Étienne, ce projet a fait l'objet d'une réflexion de longue haleine. L'enjeu de cet équipement est, selon ses partisans, de lutter contre l'évasion de la clientèle vers des zones commerciales situées à l'extérieur de la ville ; selon ses détracteurs, « Steel » menace d'aggraver considérablement la situation – déjà préoccupante – des commerces du centre-ville. La construction de ce centre commercial vient en tout cas reconfigurer profondément l'espace urbain. Les vastes projets de ce type marquent incontestablement le visage de la ville et rythment son évolution.

Mais la cité se modifie aussi progressivement par le biais d'une multitude de transformations de bien plus faible empan, opérées par les uns ou par les autres à des fins individuelles : un étage de bois est ajouté au toit d'un modeste pavillon, l'intervalle séparant deux bâtiments est muré de parpaings, un revêtement aux couleurs vives vient habiller la devanture d'une boutique, une terrasse se trouve entourée d'une bordure en canisse... Ces ajustements modestes sont souvent pratiqués avec les moyens du bord, à partir des matériaux rudimentaires que les particuliers ont « sous la main ». Fréquemment ils sont réalisés de façon provisoire, afin de répondre à un besoin spécifique. Et puis le transitoire est amené à durer, faute de moyens... et parce qu'il satisfait à l'usage. Ces arrangements vernaculaires dont l'incidence est restreinte s'additionnent cependant les uns aux autres pour faire évoluer le paysage urbain. Ils abondent dans une ville de tradition ouvrière telle que Saint-Étienne – dont bon nombre des habitants ont des revenus modestes et sont détenteurs de savoir-faire manuels. La multiplicité de ces ajustements précaires émaille en fin de compte la ville pour lui conférer une permanente tonalité d'inachèvement. L'aménagement des lieux paraît dès lors ressortir d'une logique cumulative et sédimentaire. Riche de dépôts successifs et d'adjonctions vernaculaires, il paraît résulter d'une multiplicité de prises de parole individuelles, s'articulant les unes aux autres.

Certaines photographies, réalisées à distance, tendent à niveler les constructions sur un même plan et à faire dialoguer les différents types d'interventions exercées dans l'espace.

D'autres images, effectuées en plan rapproché, se focalisent sur tel ou tel agencement, qui se trouve dès lors mis en exergue. Le regard de Jordi Ballesta se présente ainsi comme celui d'un chercheur qui se focalise abruptement sur les interventions domestiques, tandis que Guillaume Bonnel ou Eric Tabuchi tendent à les intégrer dans des formes architecturales ou dans le paysage urbain. Cependant, d'une manière ou d'une autre, les prises de vue paraissent à même d'inverser les hiérarchies habituelles de l'attention afin de servir une appréhension « démocratique » de la diversité des initiatives pratiquées au sein de la ville.

L'absence des habitants fait que l'attention se porte sur la singularité de chaque arrangement et sur les « manières de faire » qu'il a mobilisées. Les matériaux utilisés sont souvent pauvres ; ils proviennent parfois de la récupération ou du détournement d'objets de consommation courante, fabriqués de façon industrielle et destinés à d'autres usages. Les opérations pratiquées relèvent d'une « culture matérielle » dont les fondateurs de l'anthropologie ont reconnu l'importance³³. Les syntaxes concrètes qui sont inventées s'ajustent à des besoins particuliers et les photographies permettent au spectateur d'inférer les gestes et les habitudes quotidiennes qu'elles visent à satisfaire, renvoyant donc intimement à la façon dont les gens vivent en ces lieux.

Comme l'écrit Michel de Certeau, « les usagers "bricolent" avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres³⁴. » Au travers de « tactiques » diversifiées³⁵, ils composent des syntaxes singulières afin de « faire avec » les espaces et les matériaux. Les arrangements mis en place trahissent des modes de vie. Les habitants développent des modalités actives d'appropriation et d'organisation de l'espace urbain qui témoignent d'une ingéniosité vernaculaire. Intimement liées à des « arts de faire » privés, elles manifestent des formes de créativité ordinaire – auxquelles les photographies rendent hommage. Au travers de l'organisation des lieux, la vie pratique est rendue lisible.

Reliefs

³³ Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie* [1926], Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002.

³⁴ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. XXXIX.

³⁵ *Ibid.*, p. 60.

Saint-Étienne est une ville de montagne bâtie entre 480 et 660 mètres d'altitude dans la vallée du Furan, entre monts du Lyonnais au nord, massif du Pilat au sud et monts du Forez à l'ouest. Le bassin où s'est développée l'agglomération est lui-même bosselé et pentu : on a coutume de dire que la ville comporte, à l'instar de Rome, sept collines³⁶ – auxquelles sont venus s'ajouter les crassiers qui constituent autant de buttes artificielles. Lors de l'extension de la commune au XIX^e siècle, les constructions ont dû s'adapter aux déclivités d'un relief accidenté – qui s'est constitué à la fin du carbonifère.

Si la Grand'Rue de six kilomètres et ses perpendiculaires se présentent à l'altitude la plus basse, l'ensemble des quartiers environnants et des faubourgs sont bâtis sur des terrains assez fortement inclinés de sorte que les voies qui permettent aux marcheurs, comme aux automobilistes, de s'y déplacer sont complexes et sinueuses. Celui qui traverse la ville pour se rendre d'un point A à un point B voit le parcours qu'il projetait contrarié par un maillage dense de courbes. Les trajectoires serpentineuses qui lui sont proposées le désorientent, rendant des sites relativement proches « à vol d'oiseau » difficiles à relier physiquement.

La ville est habitée de tensions internes entre ses collines – qui, défiant les principes de l'orthogonalité, vont pour ainsi dire rejoindre les montagnes alentour – et son arrimage central à un plan en damier. De ces tendances contradictoires, le piéton fait somme toute l'expérience : il se trouve pris dans un réseau de sinuosités qui l'entraînent de place en place, l'amenant à gravir des montées raides ou à débouler des escaliers, bien loin de l'orientation nord/sud qui est celle de l'artère médiane. Cette conflictualité intérieure fait que le citoyen peine à se figurer mentalement le schéma de la ville où il se tient.

Les courbes des rues conditionnent en tout cas les itinéraires des photographes – dont les images fixent l'étagement des constructions sur les pentes accidentées des collines. À la surface des clichés se trouvent nivelés les bâtiments échelonnés dans la profondeur du champ, ces derniers venant pour ainsi dire s'empiler dans le sens de la hauteur. Certains édifices en cachent partiellement d'autres, mais les constructions variées s'étagent souvent les unes au-dessus des autres – ce qui ne serait pas le cas dans une ville bâtie sur un terrain plat. Les possibilités d'accumulation, au sein des photographies, de toute une variété d'éléments architecturaux s'en trouvent accrues. La portion d'espace réservée au ciel est amoindrie, le bâti venant souvent saturer l'espace de représentation. De ce fait, même dans

³⁶ On recense généralement les collines suivantes : des Pères, de Montaud, de Crêt de Roc, de la Cotonne, de la Vivaraize, de Villebœuf et de Monteynaud.

les plans d'ensemble, les lignes de fuite sont rares et la perspective s'avère restreinte. La perception visuelle de l'horizon – susceptible de procurer au sujet percevant le sentiment d'une distance à parcourir³⁷ – se trouve entravée par l'entassement des bâtiments. Dans la partie supérieure des images ne reste le plus souvent qu'une *skyline* correspondant à la découpe des constructions sur le ciel. La verticalité se trouve encore renforcée du fait qu'à Saint-Étienne, au moment de l'après-guerre, les responsables n'ont pas hésité à bâtir en hauteur.

Le relief de la ville conditionne par ailleurs l'architecture de certaines demeures dotées de plusieurs niveaux, dont le rez-de-chaussée donne sur une chaussée, tandis que l'étage supérieur ouvre sur une rue plus élevée. Le long de certains escaliers, des bâtiments possèdent plusieurs paliers échelonnés sur différents degrés. Les pentes sont investies par des jardins en terrasses fendus de passages pentus, un espace important séparant dès lors la boîte aux lettres de l'entrée du logis. Certaines images, au cadrage relativement resserré, mettent en évidence la manière dont les modules d'habitation peuvent ainsi s'étager, afin de mouler leur organisation sur celle de la topographie.

Dans l'espace du livre, d'une image à l'autre, frappe la récurrence des rues ou des passages qui se présentent en déclivité. Les chaussées pentues tracent un réseau d'obliques et de courbes dont les sinuosités sont soulignées par les bordures pâles des trottoirs ou les lignes blanches de la signalisation routière. Ces tortuosités omniprésentes signent pour ainsi dire une résistance du terrain aux stratégies de planification. D'une manière ou d'une autre, il a fallu s'adapter.

Détails

Enregistrement mécanique des apparences, la photographie tend à porter à l'attention du lecteur/spectateur un foisonnement de détails qu'il n'aurait pas nécessairement vus à l'œil nu. En effet, pour des raisons physiologiques, le sujet percevant ne saisit avec netteté, dans la réalité, qu'une zone extrêmement restreinte de l'espace qui s'offre

³⁷ Michel Collot, « De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes », in *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, p. 12-23.

à lui ; il a le sentiment d'avoir une appréhension globale de la scène car sa pupille sans cesse se déplace, son cerveau travaillant à une synthèse des données sensibles ainsi récoltées.

La saisie synoptique que propose la prise de vue n'est donc pas sans différer de la vision naturelle. Elle incline l'observateur à parcourir l'espace de représentation et à épeler le foisonnement de détails qu'il réunit. Cette attention successivement portée aux plus petits éléments entre en concurrence avec une saisie globale de l'image et de sa composition³⁸. Ceci est particulièrement sensible lorsque les photographies montrent de larges pans d'espace qui embrassent plusieurs constructions fourmillant de particularités et d'irrégularités. La densité des informations visuelles fournies fait vigoureusement éprouver la coexistence, voire la rivalité des interventions opérées au sein de la ville. La richesse de l'image en détails s'avère ainsi propice à une appréhension dialogique des initiatives dont l'espace urbain est le terrain d'application.

Le regard s'attache avec d'autant plus d'acuité à une multiplicité de micro-phénomènes de taille circonscrite que les sensations auditives, olfactives ou tactiles qui habitent ordinairement la perception de la ville se trouvent obliérées. Par une sorte de mécanisme de compensation, l'abondance des *stimuli* visuels recueillis en tient lieu et peut pousser le spectateur à reconstituer, de façon imaginaire, la polysensorialité de la perception du milieu urbain, telle qu'elle est éprouvée par le piéton ou par l'habitant.

Si Guillaume Bonnel – qui utilise des focales de 35 ou 50 mm – réalise des plans d'ensemble, Eric Tabuchi a souvent tendance à resserrer le champ en des plans moyens. Jordi Ballesta travaille, quant à lui, au téléobjectif afin de centrer son attention sur des portions d'espace encore plus circonscrites.

Le recours au plan moyen permet d'adapter le cadre de l'image aux dimensions d'un bâtiment – dont les murs sont dès lors parallèles aux limites du champ. Une construction, située au centre de la représentation, se trouve cernée d'un pourtour équivalent sur sa droite et sur sa gauche, en haut et en bas de la photographie, de sorte que la configuration du bâtiment est mise en évidence : elle constitue ostensiblement le sujet des images, tandis que leur collection tend à se faire catalogue de formes architecturales. Pourtant, les bâtiments photographiés ne sont pas des habitations proposées à la vente (ou à la location) qu'il

³⁸ Erika Wicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « *Æsthetica* », 2015.

conviendrait de choisir ; ce sont des constructions vernaculaires – boutiques, ateliers, entrepôts, hôtels... – qui portent les marques de l'usure et sont parfois abandonnées. Les plans moyens privilégiés par Eric Tabuchi font ressortir, par-delà l'humble fonctionnalité des bâtiments, la créativité structurelle dont ils témoignent. Le spectateur se trouve poussé à exercer sa curiosité sur des configurations architecturales qu'il aurait pu négliger dans la réalité. La collecte de ce type d'édifices modestes va à l'encontre des hiérarchies établies. Selon Luc Boltanski, le propre de la collection est de contribuer à la réévaluation de certains objets – du fait même qu'ils entrent dans un ensemble qui vise potentiellement l'exemplarité de ces différents éléments³⁹. Au sein des plans moyens d'Eric Tabuchi, les bâtiments photographiés tendent en tout cas à constituer des unités cohérentes, dont les détails internes ne sont pas isolés.

Il en va différemment chez Jordi Ballesta qui utilise une longue focale lui permettant d'extraire vigoureusement du contexte urbain certains arrangements rudimentaires réalisés par les habitants. Cette option lui permet de resserrer son regard sur des aménagements de faible empan : palissade constituée de planches inégales, parpaings bouchant l'échancrure d'un mur éventré, tuyau de raccordement ajouté... Ces détails – qui auraient pu échapper à l'attention dans l'espace réel où ils constituaient autant de voix minuscules, prises dans une polyphonie confuse – sautent aux yeux, comme s'ils étaient observés au moyen de jumelles. En contrepoint de l'approche des deux autres photographes, la démarche de Jordi Ballesta restitue le mouvement pragmatique⁴⁰ d'une enquête, qui se rapproche des aménagements rudimentaires afin de les scruter. Comme un chercheur, le photographe repère et isole le détail : sa démarche est analytique. Paradoxalement, les agencements circonscrits qu'il porte à l'examen surprennent par leur forme – les textures et les tonalités s'imposant au regard – et se trouvent soumis à appréciation esthétique. Dans le même temps, la confrontation des photographies à des documents d'archives (pièces administratives destinées à obtenir l'autorisation de pratiquer les travaux) explicitent les mobiles de l'enquêteur : il s'agit pour lui de tenter de comprendre les démarches présidant aux aménagements pratiqués.

³⁹ Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, « Collection et enrichissement », in *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2017, p. 287 à 326.

⁴⁰ Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes, 2019.

Dispositif

Combinaison de photographies et de textes, ce livre relève de l'assemblage. Le format codex permet au lecteur de feuilleter à loisir l'ensemble de ses pages sans nécessairement suivre la chronologie de leur numérotation. Tout en inscrivant l'examen des images et des mots dans la durée, il en permet une appréhension libre ou sélective, autorise les retours en arrière et les mises en relation.

Les vues reproduites ici ont été réalisées par trois photographes différents. Chacun de ces praticiens, associés en un projet commun d'investigation de la ville de Saint-Étienne, témoigne cependant d'une approche qui lui est propre. Pour aller vite, on pourrait dire que les vues de Guillaume Bonnel relèvent plutôt du « paysage », dans la mesure où elles tranchent et composent dans la continuité du tissu urbain – dont elles permettent d'appréhender l'enchevêtrement structurel. En cohérence avec la démarche qu'il développe pour *l'Atlas des Régions naturelles*⁴¹, Eric Tabuchi poursuit la constitution d'une sorte de catalogue de formes architecturales vernaculaires ; il travaille à établir un inventaire du bâti mésestimé dont il promeut l'inventivité ou l'incongruité. Eric Tabuchi porte ainsi son attention sur des segments plus restreints de la réalité urbaine ; il tend à se centrer sur des édifices dont il fait ressortir l'unité et l'originalité formelle. Les structures architecturales isolées se présentent ici en contrepoint des ensembles syntagmatiques plus vastes retenus par Guillaume Bonnel, dont elles peuvent apparaître comme de potentiels constituants, analogues à des mots dans une phrase – sauf que les mots de chaque langue sont tirés d'un dictionnaire préexistant, alors que les formes collectées par Eric Tabuchi correspondent davantage à des énoncés individualisés au nombre potentiellement infini.

Afin de filer la métaphore linguistique, on pourrait dire que c'est à des unités d'articulation encore plus circonscrites que s'intéresse Jordi Ballesta, mettant en évidence des segments de très faible empan qui n'attirent ordinairement pas l'attention du passant. La démarche de ce dernier photographe rejoint celle du chercheur qui fouille au sein des apparences afin d'en extraire des portions – correspondant à un questionnement spécifique établi d'entrée de jeu – et de les agrandir afin d'en permettre l'auscultation. Mais, alors que le grossissement aboutissait pour le héros du film *Blow up*⁴² à l'isolement d'un élément qu'il

⁴¹ Voir le site : <https://atlasrn.fr/>

⁴² Michelangelo Antonioni, *Blow up*, 111', 1966.

était difficile d'identifier avec certitude, les segments d'espace mis en exergue par Jordi Ballesta sont d'une parfaite lisibilité ; ils permettent de discerner les matériaux utilisés, de comprendre les agencements domestiques et précaires qui ont été élaborés. Comme s'ils étaient perçus au moyen de jumelles, de petits aménagements bricolés se trouvent portés à l'attention, dans leur ingéniosité même. D'empan inférieur aux unités recensées par Eric Tabuchi et *a fortiori* par Guillaume Bonnel, ces organisations restreintes paraissent elles-mêmes constituées d'une combinatoire de matériaux et d'éléments plus petits encore. Dans la perception de l'espace urbain, il semble dès lors possible d'aller vers toujours plus de détails, par un jeu infini de grossissements successifs – comme dans les images fractales⁴³ – de sorte que le regard peut en venir à se perdre.

Au sein du livre, l'enchaînement libre des images des trois photographes permet – par le biais de la diversité des distances respectées, de la variété des échelles et des points de vue adoptés – d'approcher la complexité des aménagements de la ville. L'ouvrage tend ainsi à refléter l'hétérogénéité et les irrégularités du territoire ; il semble pris dans une relation d'isomorphisme avec l'espace urbain, à l'instar duquel il offre une relative liberté de progression, favorisant les interférences et les mises en relation.

Aux photographies viennent encore s'ajouter des mots. Ces derniers ne prétendent nullement livrer les tenants et les aboutissants de l'ouvrage : ils se présentent au contraire au même plan que les images avec lesquelles ils résonnent et interagissent. Sans doute, le verbe livre-t-il parfois des renseignements que les vues n'étaient pas en mesure d'apporter ; il suggère aussi des relations logiques – causalités, oppositions, comparaisons... – qui complètent les réalités données à voir. Mais le texte s'incline en fin de compte devant certains modes d'analyse ou de compréhension des phénomènes que les images sont susceptibles de développer de façon spécifique. Comme l'a montré Rudolf Arnheim, « [l]a sensibilité sensorielle peut [...] être qualifiée d'intelligente⁴⁴ » et « [l]a formation des concepts [commence] avec la perception de la forme⁴⁵ ».

L'écrit n'est ainsi que partie d'un dispositif global qu'il ne vise ni à suturer, ni à résumer. La volonté qui a présidé à la conception de ce livre a au contraire été d'y laisser du « jeu » –

⁴³ Jean-Claude Chirollet, *La Question du détail et l'art fractal (à bâtons rompus avec Carlo Ginzburg)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

⁴⁴ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, [1969], Paris, Flammarion, « Champs », 1976, p. 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

comme on dit en mécanique – afin que le lecteur/spectateur éprouve du plaisir à s’y mouvoir, qu’il puisse opérer par lui-même rapprochements, différenciations ou déductions...

Ces textes sont accompagnés de photographies d’Eric Tabuchi, Guillaume Bonnel et Jordi Ballesta qui ne peuvent être reproduites ici.

Danièle Méaux