



HAL
open science

SAINT-ÉTIENNE VUE PAR LA PHOTOGRAPHIE

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. SAINT-ÉTIENNE VUE PAR LA PHOTOGRAPHIE. Vous avez dit espace commun?, 2022. hal-03617594

HAL Id: hal-03617594

<https://hal.science/hal-03617594>

Submitted on 23 Mar 2022

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.

SAINT-ÉTIENNE VUE PAR LA PHOTOGRAPHIE

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 plutôt auparavant consacré ses travaux à des paysages ruraux, en Ile-et-Vilaine, dans les Landes, dans la forêt de Saoû (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 donc 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. 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 nombreux 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) ; un site web dédié favorisait les échanges entre eux 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

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

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

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.

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 logement ou dans leur jardin⁶. Mais force est de constater qu'il n'y a pas eu de travaux systématiques consacrés aux morphologies de la ville, 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 morphologique 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.

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. Dans le même temps, la photographie devait travailler à une forme de reconnaissance par les habitants de la ville où ils vivent, en tant qu'espace partagé, collectif. Elle devait aussi contribuer à impulser une réflexion commune des chercheurs, dans une perspective que l'on pourrait dire « post-disciplinaire ».

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/>



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 météo, 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 arpenteur, que l'espace citadin a été envisagé. L'immédiateté du regard a été privilégiée, Guillaume Bonnel ne pratiquant pas de longs repérages avant les prises de vue.

Le photographe a utilisé un reflex numérique (au 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 les cadrages n'ont quasiment pas été réajustés sur ordinateur, un minutieux travail de postproduction a toujours été pratiqué, notamment en ce qui concerne le redressement des verticales (afin de neutraliser quelque peu le renvoi à un point de vue déterminé) et l'harmonisation des valeurs chromatiques.

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 contradictions⁷, 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

⁷ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

rapide qui privilégierait tel ou tel élément au détriment du reste ou imposerait un jugement de valeur. Le désordre, l'ambivalence et la complexité du monde se trouvent, dans une certaine mesure, respectés. Rien n'aimante d'emblée l'examen, aucune interprétation rapide ne s'impose 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 peu ou prou 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. 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 à se disputer l'attention du sujet percevant, qui cherche en vain à les saisir concomitamment. La densité en informations 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 les différences 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 de la surface de représentation qui se présente comme un tissu homogène. Les images mettent donc 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'étager avec netteté dans l'épaisseur du champ 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 fréquemment 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 souvent l'espace représenté, dont une faible proportion est occupée par le ciel.

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 autorise la figuration de 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, avec les moyens du bord. 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 faire⁸ » avec l'espace qui participent à leur façon d'une évolution urbaine.

Le travail de Guillaume Bonnel amène également à reconsidérer des espaces banals et quotidiens. 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. 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 découvrir⁹ ». 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

⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1 : Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, « Folio », 1990.

⁹ Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 355.

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 sens¹⁰ », 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 Rudolf Arnheim, la formation des concepts commence avec la perception des formes¹¹, de sorte que des images, qui renouvellent 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, dans leurs solidarités ou leurs antagonismes ; elles amènent à prendre conscience de ressemblances ou de différences, à déceler des rythmes ou des proportions ; elles participent à une compréhension de la complexité¹² de phénomènes qui se manifestent concomitamment, quand le langage peut avoir tendance à « démanteler la simultanéité de la structure spatiale¹³ ». Les photographies rendent sensibles certaines interactions, font apparaître des récurrences et des divergences, autorisant parfois des questionnements neufs.

•

Dans l’ouvrage qui a été réalisé à l’issue de ce travail¹⁴, certaines photographies sont reproduites en pleine page ; des vues réalisées en champ / contre-champ sont disposées en diptyques ; enfin d’autres images sont agencées 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 lui¹⁵. Les vues organisées 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.

¹⁰ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle* [1969], Paris, Flammarion, « Champs », 1976, p. 11

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe* [1990], Paris, Seuil, « Points Essais », 2005.

¹³ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle, op. cit.*, p. 260.

¹⁴ Guillaume Bonnel, Danièle Méaux, *Anatomie d’une ville*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2019.

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *L’Œil et l’Esprit* [1964], Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 17.

La première partie du livre travaille donc peu ou prou à la reconstitution de l'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. En effet, 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 par un certain nombre de chercheurs des nombreuses photographies collectées par Guillaume Bonnel (il y en avait plus de 500). En effet, que faire de toutes ces images ? Les photographies ont été scrutées et mises en relation de diverses manières ; il est rapidement apparu que l'infinie 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 à chaque fois de nouvelles interrogations, faisaient apparaître des angles d'approche inédits, des réflexions imprévues : comme des cartes à jouer, les images pouvaient être battues à l'envi, pour être redisposées 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 configurations¹⁶. » 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 lecture¹⁷ » ; en raison de leur aptitude à susciter rapprochements et comparaisons, elles constituent des espaces heuristiques où peut se développer une réflexion collective. Aujourd'hui les études culturelles, les recherches en histoire ou en 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.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2011, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 15.

L'enquête policière trouve également à se nourrir d'associations et de rencontres¹⁸. 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 épinglez 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.

De l'examen collectif 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 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 collective 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.

Toutes les 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

¹⁸ 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.

contraire ressortir des disparités ; c'est ce qui passe par exemple pour la grille correspondant au mot « clôture » dans laquelle sautent aux yeux les différences des matériaux utilisés pour enclore (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 » semblerait 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 ?

•

Guillaume Bonnel a sillonné les rues de Saint-Étienne et mis en image un espace urbain, susceptible de « faire paysage » pour tous ceux qui savent se servir de leurs jambes afin de déambuler dans la ville. Il a photographié et mis en perspective des sites qui constituent somme toute des ressources partagées pour l'ensemble des stéphanois ; les vues qu'il a réalisées s'inscrivent dans une relation dialogique avec la vision que les habitants possèdent de leur lieu de vie, dans ses particularités et ses ambiances : elles sont tout à la fois susceptibles de s'en nourrir (puisqu'elles s'avèrent accueillantes aux projections des uns et des autres) et de la faire évoluer de manière sensible. Dans une certaine mesure, le « paysage », qui est une entité relationnelle¹⁹ ainsi que l'a montré Augustin Berque, excède le territoire : il ne connaît pas précisément de limites (géographiques ou temporelles) et se présente comme un « bien commun²⁰ » (même si certaines aires concrètes auxquelles il

¹⁹ Augustin Berque, *Poétique de la Terre. Histoire naturelle et histoire humaine*, Paris, Belin, 2014 ;

²⁰ Jean-Marc Besse, *La Nécessité du paysage*, Marseille, Parenthèses, 2018.

s'accroche sont évidemment privées). Il nourrit l'individu – qu'il environne, mais dont il pénètre également l'intériorité. Il participe intrinsèquement de son bien-être.

Les sites arpentés par Guillaume Bonnel sont à la fois accessibles à tous et susceptibles de susciter des rivalités dans les usages (puisque les pratiques des uns peuvent éventuellement porter préjudice à la jouissance des autres)²¹. Ce sont donc des espaces qui engagent une question de juste « gouvernement²² » que ce soit pour leur entretien, leur préservation ou leurs évolutions. Les photographies de Guillaume Bonnel, qui livrent toute une stratification de constructions, donnent à décrypter certains des rapports de force et des choix qui ont présidé, par le passé, à l'aménagement du territoire. Elles déploient dans l'espace l'histoire d'une ville, avec ses à coups rapides et ses périodes de ralentissement, ses grands projets abrupts et ses ajustements rudimentaires de plus petite portée. Dans cette mesure, elles ouvrent le débat concernant la gestion collective de l'espace urbain et s'avèrent susceptibles d'alimenter une réflexion politique, au sens étymologique du terme : elles font émerger une conscience du territoire comme « bien commun ».

On peut dire que l'enquête photographique s'est déroulée en deux temps : il y a tout d'abord eu le travail de terrain du photographe, puis l'examen et la manipulation de l'archive par des chercheurs de différentes obédiences. La bipartition établie entre investigation *in situ* et travail à partir des images n'est pas strictement chronologique, puisque, tout au long de la campagne photographique, les échanges et les conversations avec les chercheurs de diverses disciplines ont influé sur les pratiques de prises de vue. L'observation des images et la réflexion à leur sujet se sont néanmoins organisées en un espace-temps commun.

Enfin, l'archive constituée a vocation à être partagée plus largement – *via* la publication de l'ouvrage *Anatomie d'une ville*, la mise en place d'un site web dédié et l'organisation d'une exposition au Musée de la Mine en 2021. Elle s'ouvre ainsi sur le débat public. L'investigation entamée se poursuit, au travers de ces différents dispositifs, et se trouve relancée parmi les habitants de la ville.

²¹ Jean-Marc Besse, « Paysages en commun », in *Les Carnets du paysage* n° 33 : *Paysages en commun*, mai 2028, p. 6.

²² Elinor Ostrom, *Governing the Commons. The Evolution of Institutions for the Collective Actions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.