

Michel Peroni, Jacques Roux

FAIRE UNE PLACE AU TEMPS ACTUEL

FILMER UN QUARTIER À SAINT-ÉTIENNE

Y a-t-il une temporalité inscrite dans le paysage ? ou, pour le dire autrement, peut-on parler d'une temporalité du paysage, qui se tiendrait, comme le paysage lui-même, au point de rencontre entre une temporalité attachée au lieu et une temporalité résultant de la modalité de représentation, de la prise de vue, du travail de « paysagification » ? Le mot même de paysage, dans sa racine lexicographique, renvoie d'abord aux espaces de nature, de campagne, aux « pays ». Le temps des paysages serait donc d'abord celui des rythmes lents de la nature, des saisons, de la lente transformation des grands espaces naturels. Il y va de l'inertie, voire de l'immobilisme des lieux : ce qui est là, visible de toute éternité. À tel point que chaque pays peut être caractérisé par ses paysages : un paysage du Morvan, un paysage du Midi, un paysage de montagne, de plaine... La typicalité du paysage renvoie à celle de son lieu d'enracinement, d'apparition, et ceci une fois pour toutes. Il n'existe pas de paysage en général, on ne voit pas « du » paysage, mais on découvre à chaque fois des paysages particuliers : la paysagété peut s'entendre comme une qualité instantanée de l'observable, la facilité par laquelle une vue arrêtée et cadrée sur un espace singulier « donne » cet espace dans son identité à lui-même. Et là, les exemples canoniques qui ont fondé le regard paysager, l'ontologie du paysage, ne sont pas urbains ; ils sont tirés de l'histoire de la peinture et associés à la nature, la campagne, aux champs... Le paysage serait-il réactionnaire ?

Mais inversement, si l'on peut reconnaître qu'un paysage peut abriter, accueillir, mettre en forme une qualité temporelle déjà là dans les lieux eux-mêmes, quelle est la temporalité produite par le paysage, entendu maintenant comme une catégorie active, créatrice, génératrice des qualités des lieux paysagés ?

Précisons un point. Le paysage ne se prononce pas comme une suspension de l'histoire, du temps historique. Au niveau des « contenus », l'image paysagère de la ruralité peut renseigner par exemple sur une époque historique, par la disposition ou l'affectation des lieux, les habits des figurants, les techniques utilisées. Ce qui est présenté dans le paysage peut permettre de dater le moment d'un regard, d'une prise de vue. On peut aussi, à l'aide de vues paysagères espacées dans le temps mais prises d'un même point de vue, retracer l'évolution d'un site. La géographie humaine elle-même ne

s'est-elle pas employée à constituer le paysage comme un objet historique, qui a une histoire ? Les manières de paysager permettent de dater une représentation,



Le quartier stéphanois du Marais et ce qu'il reste de son passé industriel : la grande nef de l'Acierie.

de la rapporter à son époque, selon le style ou les moyens mobilisés. Il ne s'agit pas non plus de dire que le paysage fait l'impasse sur l'historicité de l'espace en représentation. Mais de pointer le fait que la représentation paysagère des lieux tend à arrêter le temps de l'histoire, à le figer dans une suspension du mouvement, de la transformation, du déplacement. Dans le paysage traditionnel, l'historicité est littéralement saisie dans/par la représentation.

Les Annales de la Recherche Urbaine n° 85, 0180-930-XII-99/85/p. 63-70 © METL.

Car qu'est-ce qu'un paysage sinon une certaine stabilisation dans le temps du regard sur un espace, le temps de délimiter ce qui fera partie du paysage et ce qui n'en fera pas partie. En privilégiant un point fixe de vue, une statique du regard, la version canonique du paysage affirme une prééminence du « voir-arrêté », de la station immobile du corps, qui contemple ce qui se trouve devant ou sous son regard, comme une matière pittoresque (digne d'être peint). Rien ni personne ne doit bouger, on supprime le travail, les déplacements, ou alors ces événements sont à une telle échelle de détails, qu'ils opèrent une mise en valeur du paysage comme milieu, comme image dans la nature, comme image-nature. Cette qualité de fixité du paysage, dans sa définition conventionnelle, est telle qu'elle s'impose même quand elle vient s'inscrire dans un monde du déplacement. C'est ainsi qu'on pourra faire des aires de « stationnement » une nouvelle base pour comprendre le paysage japonais¹.

Amener le paysage en ville

Si, suite à une expérience de représentation filmée d'un quartier attaché à l'histoire de Saint-Étienne², nous interrogeons maintenant cette question de la relation entre paysage et temporalité à propos de la ville, c'est qu'il nous semble que cette question est en effet posée, dès lors qu'on introduit en ville une catégorie de la représentation du monde qui s'est façonnée et stabilisée ailleurs qu'en ville, dans des lieux marqués autrement par la temporalité, par celle de l'histoire comme celle du point de vue « paysageant ».

Dans la ville, l'acception conventionnelle du paysage est et agit comme un corps étranger. La ville ne se prête pas, ne se donne pas spontanément comme paysagère, à la manière d'un grand espace naturel. Elle ne « présente » pas à l'observateur une paysagèrité comme peut le faire un « pays ». Dans la ville, toutes les perspectives sont cassées, rétrécies, étroites. Il y manque, dans les parcours courants du citadin, le dégagement, l'amplitude de vue qui permettent de constituer le visible en tableau. De plus, le regard en ville est un regard engagé. C'est celui du marcheur, du conducteur ou du voyageur, qui va d'un point à un autre, qui se déplace par nécessité, dans une logique d'usage des lieux. La pratique ordinaire de la ville ne prévoit pas qu'on s'arrête, qu'on prenne de la distance, de la hauteur, pour contempler une « partie » de ville, comme on le ferait pour un paysage de nature, pour un paysage de « pays ».

Bien sûr, dans l'exceptionnalité d'un moyen de transport ou d'un aménagement, la ville s'offre à la vue comme le ferait un pays. Nous pensons par exemple aux entrées en ville par le train (on voit les tranches de ville défiler à travers le cadre de la fenêtre), qui offrent justement des vues traversantes dans le

tissu urbain, sur la succession des quartiers, des plus périphériques aux plus centraux, donnés dans leur diversité d'images, de styles, de textures physiques et sociales. Nous pensons aussi à l'aménagement de ces points de vue élevés à partir desquels on peut voir la ville dans toute son étendue (par exemple la tour Eiffel, le haut des escalators extérieurs de Beaubourg, les marches du Sacré-Cœur, ces restaurants qui tournent accrochés au ciel de toutes les grandes métropoles occidentales). Mais dans ce dernier cas, celui des vues panoramiques, a-t-on vraiment affaire à un paysage urbain : ne s'agit-il pas plutôt d'embrasser un paysage plus large (celui d'une plaine, avec ses fleuves, ses collines, ses horizons) dans lequel la ville a fait irruption, apparaissant comme un nappage sur une surface naturelle : paysage avec ville ?

Pourtant, par « extension » comme le dit le dictionnaire, le paysage s'impose comme une catégorie de l'observable et de l'agissable en ville. On fait de l'urbain une matière paysagère, c'est-à-dire relevant du paysage comme catégorie pratique, voire comme catégorie de l'aménagement. Le mouvement s'observe tout autant du côté de ceux qui gèrent la ville (comme on aménage des bureaux paysagers, on fera des places paysagères, des jardins publics paysagers) que de ceux qui dépeignent la ville, qui en donnent une représentation. Mais c'est alors que se pose le problème : de quelle nature est cette extension ? S'agit-il d'importer sans y toucher la catégorie paysagère, et d'attester d'une « paysagification » possible de la ville (par exemple en y apportant ce qui lui manque de nature, d'arrangement naturel, voire d'ouverture de certaines perspectives à distance), ou bien s'agit-il de prendre la mesure d'un écart irréductible entre la ville et une catégorie de paysage, construite pour les grands espaces non urbains, et en définitive adhérente à ses lieux d'origine.

Le paysage à l'épreuve de la ville

Le paysage urbain est marqué par la nature particulière de l'objet qui fait paysage : ici la ville et non pas la campagne. Le paysage en ville se présente moins comme une image que comme une matière découpée et agie : des rues traversées d'automobiles, des personnes qui se déplacent, des horizons saturés par des constructions, des espaces occupés par des usages, par

1. « Les aires de stationnement ne sont plus de simples lieux de repos physiologique mais sont en passe de devenir des lieux indispensables pour comprendre le scénario du drame donné par les paysages du territoire. », Yoshio Nakamura, « Le territoire national, un jardin de promenades », in C. Leyrit et B. Lassus, *Autoroutes et Paysages*, Les Editions du Demi-Cercle, 1994, p. 83.

2. « Rue des Acières, passe le neuf », film vidéo de 35', 1994, réalisé par Michel Peroni et Jacques Roux, production CRESAL avec le soutien du Plan Urbain et de la DRAC Rhône-Alpes.

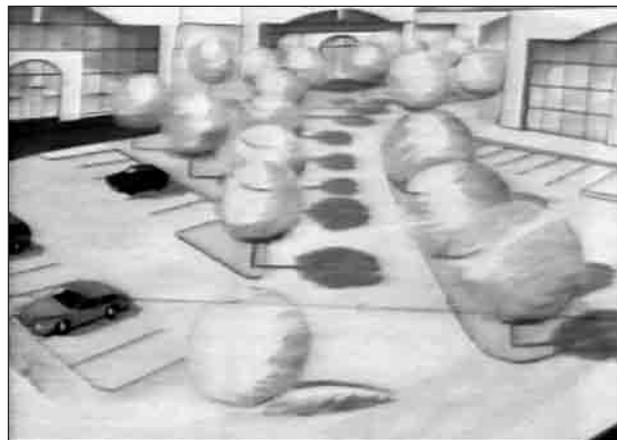
des circulations. Le paysage en ville est d'emblée différencié, complexe. Il est littéralement fait d'un empilement de définitions pratiques, de regards, de procédures de représentation et de gestion³.

Le paysage en ville échappe d'une certaine manière à la condition de cohérence de la visibilité qui est congruente avec la définition conventionnelle du paysage « naturel ». Pour qu'une partie d'un pays puisse valoir pour le tout, c'est-à-dire que percevant une parcelle cadrée du visible, je puisse me faire une idée de l'identité de tout un pays, il est sous-entendu que le point de vue paysager n'est qu'un lieu plus parfait de perception d'une qualité présente dans tout l'environnement. Adossé à ma colline du Morvan (ou à la fenêtre depuis mon wagon de TGV), si je tourne légèrement la tête, j'aurai un autre visible, un autre cadrage, mais ce sera toujours un paysage du Morvan. Ici, la diversité des points de vue n'annule pas la cohérence, l'identité au même d'un environnement, d'un territoire, qui se donne par partie, sous forme de paysage. En ville, si je change de rue, de carrefour, d'angle de vision, je ne suis pas sûr de retrouver le même monde. Je ne suis pas sûr de retrouver des signes visuels appartenant à une même unité, à une même cohérence.

Plus précisément, la ville ne présente pas ce continuum homogène dans lequel le cadrage paysager peut prélever sans remettre en cause l'homogénéité et la même nature de la matière paysagère. Cette qualité du paysageable se rapporte tout autant à une question d'espace qu'à une question de temps. Par contiguïté avec ce qui l'entoure, l'image paysagère assure en effet à elle seule un double principe de permanence. Les lignes de fuite, de part et d'autre du visuel, renvoient à un hors champ qui est de même nature, de même texture que ce qui est en vue : le cadre peut légèrement se décaler, le paysage ne sera pas remis en cause dans son intégrité. Mais du coup, cette stabilité du contenu de la chose même qui accède à la paysagité s'empare également de sa dimension temporelle : le milieu paysagé ne dépend pas du moment où il est rendu paysage, il est permanent, pérenne, il peut changer de couleur selon les saisons, les moments de la journée, mais il reste « ce » paysage, la nature vue de ce point de vue.

La ville est au contraire un univers du changement. Les signes de l'intervention humaine saturent l'espace visible, donnant à l'historicité une présence à fleur de l'observable : tout est histoire, tout relève de l'histoire, de la transformation des lieux, de leur aménagement, de leurs usages. La permanence qui se donne à voir ici, c'est celle d'une évolution continuelle. A tel point qu'en ville, la notion de paysage n'est pas indemne des processus de mémoire ou d'anticipation : ici hier, il y avait ; demain là, il y aura.

Dès lors, il est impératif de créer une autre acception du paysage, plus large, englobante, qui puisse accueillir l'objet urbain dans sa spécificité, lui faire une place, lui



Le paysage-histoire. Image d'hier, images de demain ; temps des images.

donner une forme sensible, représentative, cadrée (étant entendu que tout paysage est autre chose qu'un simple regard, mais la vue dans un cadre, une vue encadrée d'un lieu, stabilisée dans une forme, délimitée par un contour, une enveloppe, un code de représentation). Notre tentative se situe dans cette perspective exploratoire pour tenter de stabiliser un cadre qui permette de

3. Nous renvoyons ici au beau livre de Bruno Latour et Emilie Hermant, *Paris ville invisible*, Les Empêcheurs de tourner en rond/La Découverte, 1998.

retenir l'observable urbain dans son mouvement. C'est aussi l'opportunité de relire dans une problématique paysagère ce que nous avons initialement entrepris dans une problématique du « temps des villes »⁴.

Paysage-histoire ou paysage-événement

Le quartier du Marais à Saint-Étienne a connu massivement l'histoire industrielle de la ville (il fut le site de l'usine des Acieries de Saint-Étienne, qui a employé dans l'immédiat après-guerre plus de 2000 personnes), et se trouve aujourd'hui, après avoir connu des années de friches industrielles, le site d'un « technopole ». Au moment où nous y réalisons le film, tout se prête à donner de ce quartier une image de sa transformation historique. Il suffit de prélever des « parties » dans le quartier, pour obtenir un observable plein du sens de la temporalité historique : ici les restes d'un passé révolu, là les signes d'une modernité en train de s'imposer.

Sur place, des images publiques du quartier accrochées aux murs ou à des panneaux donnent une forme objective à cette thématique du temps historique. D'un côté, une fresque adossée à un pan de mur et mise en place à l'initiative de la municipalité présente une scène de la vie quotidienne « d'avant » (une épicerie, une charrette, un lavoir), sur fond de paysage usinier (un puits de mine, la cheminée d'une usine), avec cette légende : « C'était ici hier ». De l'autre, les images sur les panneaux de chantier annoncent ce qui sera ici demain : « Extension sud du technopole » ou « Maison de la productique ». Le film s'attache à ressaisir ces images historiques déjà présentes dans les lieux. Car elles participent d'une dotation de sens du quartier.

Mais ce faisant, en explicitant comment l'inscription historique du lieu s'installe dans l'ordre du visuel, de l'observable dans le réel, de l'image publique, le film ne s'arrête pas à cet état des choses. Précisément, il n'en fait pas paysage. Il échappe au code du film historique qui aurait consisté à donner : ici, une image de quartier détruit, en cours de disparition, le-paysage-de-friche-industrielle ; et là, une image de quartier futuriste, avec une saturation de l'espace par des signes de la modernité. Pour faire paysage dans ce sens-là, il aurait fallu s'arrêter, importer dans cette matière urbaine une fixité de point de vue et de régime de sens, et faire de l'historicité du lieu le sujet central du film⁵. Le travail de représentation paysagère du quartier aurait alors consisté à confirmer, à rapporter des preuves d'une singularité des lieux, d'une place particulière du quartier dans l'histoire de la ville, d'arrêter le sens des lieux dans une « paysagification » centrée autour du temps de l'histoire de l'usine, des différentes « étapes » du quartier, des différents aménagements, des grands événements marquants (comme le bombardement du Marais par les alliés à la fin de la guerre).

Passant en quelque sorte à travers le miroir de l'image « fixe » d'un quartier chargé d'histoire, nous nous sommes laissés guider vers une autre pratique du tournage et du cadrage, qui fasse une place au temps actuel, celui du mouvement, du déplacement, de la circulation, et d'une façon plus large, de l'événement dans l'image. Voilà le quartier, ce quartier, comme un lieu où il y a aussi, là comme ailleurs, des déplacements, des circulations, des passages (un bus, des automobiles, des personnes, des nuages, des oiseaux). Ce sont ces événements qui passent dans le champ de vision de la caméra qui deviennent les opérateurs d'une toute autre « paysagification ». Ce sont eux qui donnent le rythme interne à l'image, qui en font un paysage dynamique, relié par des traversées, mis en vibration par ces scansions. Non pas une vue où plus rien ne bouge, mais un visible traversé d'événements, structuré par des déplacements, des apparitions, des présences humaines ou matérielles.

Du coup, c'est un autre rapport au temps du quartier qui est pris en compte (en charge) par l'image. Le paysage construit n'est pas saturé par le sens « historique » du quartier, mais il surgit dans le mouvement même de la prise de vue, mouvement analogue à celui de ces figures qui passent dans l'espace des rues, des jardins, des immeubles, au moment de la prise de vue. Non pas un arrêt de l'observation pour prendre la mesure du temps historique des lieux (soit dans un sens passéiste, soit dans un sens futuriste), mais un mouvement du regard pour aller au-devant du visible, pour « rencontrer » le paysage, pour le constituer dans et par le mouvement. Le film déroule le paysage du quartier à vue d'œil, à l'instar du champ de vision, de perception sensible de ceux dont c'est le lieu, qui ont une relation active (liée à l'action) avec leur environnement sensible. Ces figures anonymes rythment à leur tour l'image : le passant qui s'éloigne sur le trottoir de la rue des Acieries, l'homme qui attend son bus, les enfants qui s'arrêtent et qui jouent, le brocanteur qui tire bruyamment sa brouette, l'homme qui sort de sa cabane de jardin ou qui trie les légumes récoltés, les silhouettes qui sortent des immeubles de bureau, déformées par le reflet dans les vitres verre fumée.

Ce que le film propose, c'est une inversion du regard. Le paysage n'est plus l'élément premier, la *materia prima* qui donne le contenu de la prise de vue. Ce qui est directeur, ce qui donne une dynamique à

4. Cette recherche, menée dans le cadre du Programme « Le temps des villes » du Plan Urbain, de la Datar et du Commissariat général du Plan, a donné lieu à la publication du rapport *Un quartier dans le temps. Regards rétrospectifs sur le Marais à Saint-Etienne*, CRESAL, 1991 et de l'ouvrage *Un quartier industriel à Saint-Etienne. Le Marais, entre Histoire et planification*, Daniel Colson, Jean Nizey, Jacques Roux, Lyon, LUGD, 1993.

5. Ce régime du sens est porté dans le film, nous le verrons, par des voix enregistrées sur la bande-son.

l'image (qui justifie son cadrage, sa durée, son mouvement), c'est l'événement du mouvement qui, en faisant vibrer le domaine du visible, lui donne ses points d'accroche. Nous distinguons maintenant trois modalités différentes par lesquelles, dans le film, la paysagété advient dans le mouvement, par-delà l'enclavement des lieux, des sites qui composent aujourd'hui le Marais : une place « de village », l'ancienne usine, le technopole, une voie ferrée désaffectée, des jardins ouvriers, des terrains vagues...

Paysage-travelling

Le prologue du film est constitué par un long travelling long de la rue des Acières. Cette rue coupe le quartier du Marais en deux, et relie ce dernier d'une part au centre ville, d'autre part à la ZUP de Montreynaud. Le paysage du quartier défile devant la fenêtre de la caméra, analogue à celui que voient à travers la vitre les passagers du bus numéro 9, bus qui précisément emprunte la rue des Acières, et qui constitue une sorte de fil rouge du film. Cette modalité paysagère consiste à adopter le cadrage paysager conventionnel (ne parle-t-on pas en photographie du format paysage), c'est-à-dire une image rectangulaire appuyée sur sa base la plus longue, mais de déplacer la caméra dans le sens perpendiculaire à l'axe de prise de vue. Le résultat est fait d'une bande défilante, d'un paysage qui se déroule en continu, comme ces histoires que l'on fait défiler devant la lanterne magique en tournant les deux bobines de chaque côté de la lentille.

Le paysage du quartier est ici fait d'une succession de signes visuels qui peuvent être rapportés à des époques différentes, à des usages différents de l'espace. Sont mis sur le même plan les bâtiments de la grande usine (datant eux-mêmes d'époques différentes), les jardins ouvriers cachés derrière des palissades de béton, les terrains en friche (comme celui de la minoterie, véritable monument qui marquait l'entrée dans le quartier, maintenant rasée), et les bâtiments flambants neufs correspondant au technopole. Par principe mécanique, la caméra prend tout ce qui tombe dans son champ de vision ; elle met à la suite, elle rend homogène, ce qui pourrait être autant de vues segmentées ; et ce faisant, elle compose un paysage. Alors peuvent en faire partie, parce qu'ils se trouvent là, les passants qui attendent à la station de bus, les ouvriers qui travaillent sur un chantier du technopole, ceux qui s'affairent dans les jardins ouvriers...

Ce travelling a une fonction de « collection anticipatrice » (dont l'écho final correspond à la vue générale de la ville, depuis la colline de Montreynaud, qui clôt le film) de toute la diversité des signes présents sur le même territoire. Pour qu'il y ait « paysage », encore faut-il être capable de rapporter les parties que l'on voit à un « pays », à un ensemble cohérent, homogène.



L'omniprésence de la tour-château d'eau de Montreynaud.

Ici c'est la continuité du travelling qui atteste de la co-spatialité (et aussi de la co-temporalité) de ce qui est donné à voir. Cette méthode de prise de vue fait du visible un paysage. A tel point que la fresque déjà citée, point d'aboutissement du travelling et elle-même déjà image du passé, se trouve par le film littéralement *inscrite* dans le paysage du quartier, « accrochée » au pan de mur de cette maison, rue des Acières.

En voix off, le maire-adjoint et un ancien syndicaliste de l'usine sidérurgique qui a « fait » le quartier, témoignent du sens historique de la transformation

des lieux, visible à l'image. Le premier contextualise et justifie le technopole (« qui opère le passage direct du XIXe au XXIe siècle ») ; le second, tout en se réjouissant de voir petit à petit disparaître les images de désolation d'un quartier en friches, rappelle que ce quartier, autrefois bien vivace et maintenant en passe d'être oublié, a participé à construire ce qu'est devenu aujourd'hui le monde du travail, des relations sociales.

Cette modalité paysagère est congruente avec une certaine identité du quartier du Marais comme quartier de passage⁶. En serré entre le boulevard de ceinture et le tissu urbain plus dense du centre-ville, le Marais est traversé de part en part par la rue des Acières. Le quartier du Marais (n'est) connu des Stéphanois (qu') à travers ce paysage qui défile lorsqu'ils empruntent la rue des Acières.

Paysage avec hors champ

Une deuxième modalité de construction filmique du paysage correspond à des images arrêtées et cadrées serrées, qui laissent imaginer un hors champ, une étendue de réel dans lequel l'image a été prélevée. Le paysage est alors non pas représenté dans l'image mais suggéré, pressenti, virtualisé à travers les signes qu'en donne l'image. Nous retrouvons cette qualité particulière du paysage de fonctionner par métonymie, la partie valant pour le tout. Mais ici la procédure de mise en équivalence de l'extrait et de la totalité fonctionne sur une modalité particulière, celles du hors champ.

Soit que des images arrêtées soient brusquement animées et par là dé-faites par le passage d'un piéton, la traversée d'une voiture ou d'un bus. Soit que de rares mouvements de caméra portent d'une image arrêtée à une autre, montrant comment l'imagéité procède du réel ; comment le réel peut à tout moment se fixer dans une image, comme une injonction au regard, comme une présomption de sens. La caméra peut alors « emboîter le pas » de ce piéton, suivre cette auto ou mieux encore ce bus, le « 9 », qui n'est jamais pareil et toujours le même, et donner cours au vertige de la vision indirecte : celui qui regarde l'image ne voit pas ce que regarde celui qui la traverse, tout en voyant que celui-ci regarde devant lui. C'est par ricochet, et eu égard à une présomption d'homogénéité entre la vision de l'un et de l'autre, que l'espace visuel acquiert l'extension du paysage, un paysage que l'on pressent.

La bande-son participe également à cet élargissement du champ perceptif, par delà le visuel même. Mise à part l'intervention des voix *off*, qui font irruption de manière intermittente (et qui font le contrepoint de la visualité du film, en ce sens qu'elles parlent d'un temps d'avant ou d'un temps à venir), le son du film est la restitution du son capté sur place au moment de la prise de vue. Ce son pris sur le vif participe à l'immersion du spectateur de l'image dans l'en-



Le paysage-mouvement. Les passants, des passeurs d'horizons.

vironnement qui entoure le cadrage serré dont le film constitue un compte rendu. On entend le bruit du 9 avant de voir le bus et après l'avoir vu ; de même, le son de la brouette précède et continue l'image présentant le brocanteur qui rentre de sa tournée. La pré-

6. Cette qualité du lieu d'être une zone de circulation est attestée aussi dans le film par la voix de l'historien qui dit retrouver dans les archives les traces de ces mouvements incessants de personnes, de chariots, de matières, liés au fonctionnement de la grande usine assimilée par lui à une grande pompe.

sence sonore élargit le champ de vision, donnant accès de manière sensible à un observable qui est au hors du champ de l'image. L'espace n'est pas tout entier cadré dans l'image, et c'est ce débordement qui fait paysage. Espace tout aussi bien sonore donc.

Paysage-mosaïque

Le montage du film prend la forme d'une pérégrination dans les différents secteurs du quartier, de part et d'autre de la rue des Acières. Cette manière de monter les séquences est en correspondance avec le mouvement qui fut le nôtre lors du tournage. Même si répartie sur plusieurs séances, la prise de vue a consisté à se laisser porter par la morphologie, l'apparence, la différenciation de tel secteur, et à le considérer comme un monde en soi. En effet cet espace « en mutation », plus généralement le paysage « de quartier », dans une ville, n'est pas unifié ; il est composite, dès lors qu'on ne réunit pas tous les aspects du visible derrière un régime de sens unique (le quartier historique). En se laissant absorber par l'ambiance visuelle de telle ou telle partie du quartier, l'image transforme ces « stations » en autant de modalités paysagères différentes qui coexistent mais qui, dans le paysage réel (tel qu'il peut être pratiqué en se déplaçant dans le quartier), ne sont jamais perceptibles en même temps.

Ce n'est jamais qu'aux marges des espaces que se font les liaisons, les rappels des connexions paysagères entre tel et tel lieu. Ainsi, alors que la caméra s'attarde sur le fond de la verse (un grand trou dans lequel l'usine déversait ses « crasses »), peignant un paysage quasi désertique avec une sorte de carcasse d'avion rouillée au milieu, sont découpées en crête de la pente qui délimite la verse, les façades des immeubles anciens puis ceux modernes du technopole. Ce sont ces mêmes façades que l'on retrouve dans la séquence suivante, en plein champ cette fois-ci. Ces connecteurs peuvent être aussi formels : par exemple le cadrage serré sur une plaque de rue adossée au reste de l'ancienne cité Saint-Eloi, s'enchaîne avec la plaque de l'association « Les Stéphanois venus d'ailleurs » apposée sur une porte de l'ancienne école primaire. Ou alors c'est un passant que l'on quitte à l'image, pour en retrouver un autre, dans une autre rue.

Le paysage filmé du quartier est alors fait de morceaux qui tiennent ensemble dans la continuité temporelle du montage, mais qui, dans l'espace réel, sont séparés (par des murs, par des monticules, par des rues, des bâtiments, des distances). Le point de vue fixe du paysage conventionnel, qui donne dans son ensemble un tableau de la paysagéité (ce que donnera l'image finale du film, ce même quartier vu d'en haut, intégré au tissu urbain, dans lequel il se découpe effectivement comme un quartier, une tranche), est ici remplacé par la succession des lieux du quartier, mis en équivalence,

en vis-à-vis, comme si on avait ôté les dénivelés, les espacements, qui les séparent en réalité.

Comme dans ces photographies-mosaïques de David Hockney⁷, où l'espace photographié (un jardin zen par exemple, une place de Paris) est donné dans sa totalité comme l'assemblage d'une myriade de « petites » photographies couvrant chacune un fragment d'espace, chacune avec son point de vue, sa focale, sa lumière ; le tout se révélant non pas comme une essence homogène mais comme l'effet (vibratoire) d'une totalisation des différents regards possibles, le film reconstitue le quartier du Marais comme l'assemblage d'autant de vues partielles, locales, isolées, cadrées sur elles-mêmes et agencées à la manière d'une promenade, d'une pérégrination.

Ce paysage de la succession des vues n'est pas le panorama qui se découvre devant le marcheur arrêté. C'est le paysage que fixe l'attention intermittente de l'homme qui marche, du passant, de celui qui déambule dans le quartier. À tel moment, à tel endroit, voilà



Le temps que passent les nuages, le temps que passe le « 9 »

ce que j'ai vu de la ville. Maintenant, je suis là, voilà ce que j'en vois. Les observables sont différents mais ce qui répond de leur liaison dans le même ensemble, c'est le déplacement de la personne qui les voit, et les inflexions de son attention. Paysage par intermittence.

Un paysage fait temps : au delà du visible

En ramenant la notion de paysage au point de vue de l'homme qui marche, le film pose précisément la question de la temporalité du paysage : dans quel temps est celui qui voit le quartier comme son paysage, comme son environnement ? Le passant qui attend son bus rue des Acières n'est ni dans le temps passé des ruines du quartier ancien ni dans le futur

7. In David Hockney, *A retrospective*, Los Angeles Museum of Art, New-York, Harry N. Abrams Éd., 1988.

du technopole : il est dans le temps de l'attente de son bus qui lui permet de retourner en centre-ville. Les deux jeunes gens interviewés, rue des Acières, ne sont ni du quartier d'avant ni du futur du quartier : ils y sont aujourd'hui, ils y habitent, ils le connaissent par exemple les jours de match quand le stade tout proche attire la foule. L'homme qui traverse le baraquement des anciennes cités Saint-Eloi de l'usine (on distingue les armoires qui proviennent des vestiaires ouvriers, avec les noms écrits sur les portes) passe devant la caméra pour rejoindre sa maison, après avoir travaillé à son jardin.

Cette accent mis sur l'expérience dans la construction du film est en congruence avec une acception du paysage urbain entendu comme expérience. En dehors des mises en situation paysagère de la ville, à l'instar du paysage conventionnel, l'environnement visuel du déplacement en ville n'appelle pas une expérience d'ordre émotionnel ou esthétique spécifique. Le visible ne se détache pas en tant que tel de ce qui est sensible par les autres organes des sens. Le paysage en ville est tout autant affaire de sons, de touchers, d'odeurs, de perception des distances, des proportions, des couleurs. Le paysage de la ville ne se tient pas dans la posture de contemplation, de rêverie, d'arrêt qui correspond à la promenade à la campagne, à la randonnée, au moment de repos devant un beau point de vue. Il se tient dans ce qu'il convient de traverser pour aller d'un point à un autre, pour faire ce qu'il faut faire pour être en ville. En ville, le paysage n'est pas un art du voir, mais s'intègre dans un art du mouvoir, un art de faire.

Pourtant, l'identité du quartier n'aurait pas été assurée en profondeur par un film appuyé sur le seul jeu des événements contemporains. C'est bien l'empilement des couches temporelles (comme les toiles d'un décor de théâtre baroque) sur un même lieu qui fait la matière temporelle d'un paysage. C'est ce qui fait qu'en tenant une partie d'un pays (ici le bout d'un quartier d'une ville), on pense tenir le pays dans son intégralité. C'est

ce fil-enveloppe de l'historicité qui fait que ces bribes paysagères deviennent autant de parties valant pour le tout, attestant d'une homogénéité de co-présence et de co-spatialité. Les voix *off* des témoins du quartier d'avant, qui ramènent chacune une « couche historique » de ce qui était là et qui n'est plus visible, l'aménageur qui envisage l'édification d'un monument dans le quartier à la mémoire des sidérurgistes, l'historien qui atteste de l'objectivité du quartier dans les archives consultées : autant de procédures qui contribuent à réunifier le flux d'images actuelles à un même territoire.

Bien qu'au seuil de l'insignifiance, les passages des figures anonymes qui prennent le temps (les pratiquants actuels du Marais), jettent eux aussi un pont entre les différentes temporalités passées et à venir du territoire. Pour eux, le paysage du quartier ne s'énonce ni au passé composé ni au futur antérieur : il s'éprouve dans le présent de leur parcours, qui ne résulte cependant ni d'une compression de la mémoire des lieux ni d'un refus d'anticiper l'espace à venir. La matière paysagère est bien plutôt tramée par le croisement des temporalités. L'espace « en mutation » dont il s'agit est riche de ce qu'il accueillait hier (une église, la grande porte de l'usine) et qui n'est plus visible ; riche de ce qu'il pourrait accueillir demain et qui n'est pas encore observable, mais que tel ou tel passant peut néanmoins, le cas échéant, voir aussi (encore, déjà). Le paysage – donc pour partie personnel – est, de ce point de vue, ce que le voir-encore ou le voir-déjà ajoutent à l'espace visible. Non qu'il procède d'un alignement sur telle ou telle temporalité (paysage d'hier, paysage de demain). Au contraire, l'épaisseur temporelle d'un tel paysage tient à une mise en équivalence, en équilibre, des différentes époques dont il est dépositaire. La composition de ce paysage sensible (plus que visible), qui emprunte tout aussi bien à l'invisible, assure cette « concordance des temps » qui fait la matière de la ville.

Michel Peroni, Jacques Roux

Michel Peroni et Jacques Roux, sociologues, sont chercheurs au CRESAL, centre de recherches en sciences sociales associé à l'Université de Lyon II et situé à Saint-Etienne.