



HAL
open science

Le dispositif artistique à l'épreuve de la mémoire, une expérience du récit

Clémence Lonjon

► **To cite this version:**

Clémence Lonjon. Le dispositif artistique à l'épreuve de la mémoire, une expérience du récit. Art et histoire de l'art. Université de Lyon, 2019. Français. NNT : 2019LYSES050 . tel-02878954

HAL Id: tel-02878954

<https://theses.hal.science/tel-02878954>

Submitted on 23 Jun 2020

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

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

Le dispositif artistique à l'épreuve de la mémoire, une expérience du récit

Présentée par Clémence LONJON

Sous la direction d'Itzhak GOLDBERG

en codirection avec Karen O'ROURKE

Soutenue publiquement le 21 octobre 2019

devant le jury composé de

Itzhak GOLDBERG, Professeur Émérite en Histoire de l'art, Université de Saint-Étienne Jean Monnet

Karen O'ROURKE, Professeure Émérite en Arts numériques et industriels, Université de Saint-Étienne Jean Monnet

Bertrand TILLIER, Professeur en Histoire contemporaine, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Andrea URLBERGER, Professeure en Art et techniques de la représentation, ENSA de Toulouse

Éric VALETTE, Professeur en Arts plastiques, Université d'Amiens-Picardie Jules Verne

Anne VOLVEY, Professeure en Géographie, Université d'Artois

N°d'ordre NNT : 2019LYSES050

Thèse de Doctorat de l'Université de Lyon opérée au sein de l'Université Jean-Monnet de Saint-Étienne

École Doctorale Lettres, Langues, Linguistiques & Arts (ED 484 3LA)
Spécialité : Arts plastiques



**Le dispositif artistique
à l'épreuve de la mémoire,
une expérience du récit**

Clémence LONJON

Résumé

Cette thèse en arts plastiques s'intéresse à la capacité du dispositif artistique à créer les conditions propices à l'actualisation sensible d'une expérience spatiale, intime et quotidienne. Ce travail concomitant de recherche théorique et de pratique plastique débute par le récit de son élément déclencheur : la démolition d'un bâtiment emblématique de la ville de Saint-Étienne, la tour Plein Ciel.

Il en décrit ensuite les conditions d'émergence des mémoires individuelles et collectives. Grâce à des entretiens menés avec des habitants, il envisage la possible actualisation de leurs vécus au cours d'un acte descriptif. Lors de la représentation de leurs anciens lieux de vie sont appréhendés et enregistrés les processus et procédés de la réminiscence, qu'ils soient graphiques, verbaux ou gestuels. Ce dispositif est d'abord l'objet d'une réflexion portant sur les stratégies plastiques, relationnelles et émotionnelles qui structurent l'expérience. Il interroge par ailleurs les conditions de la réception et plus spécifiquement celles capables de remettre en cause les rapports entre savoirs et émotions. En confrontant expériences intimes et représentations collectives, cette recherche met à l'épreuve les souvenirs du spectateur et envisage les conditions d'émergence d'une émotion de participation : l'empathie.

Mots-clés : dispositif, art, expérience, récit, mémoire, émotion, vidéo, installation

THE ARTISTIC DEVICE TO THE TEST OF MEMORY, A NARRATIVE EXPERIENCE

Abstract

This thesis in visual arts focuses on the capacity of the artistic device (dispositif) to create the conditions conducive to the sensitive actualisation of a spatial, intimate and daily experience. This concomitant work of theoretical research and plastic practice begins with the storytelling of its trigger element : the demolition of an emblematic building in the city of Saint-Étienne, the Plein Ciel tower.

It then describes the conditions under which individual and collective memories emerge. Through interviews with residents, it considers the possible updating of their experiences during a descriptive act. The thesis apprehends and records the processes and methods of reminiscence, whether graphic, verbal or gestural, that people use when representing their former places of life. This device is first of all the subject of a reflection on the plastic, relational and emotional strategies that structure the experience. By confronting intimate experiences and collective representations, this research tests the spectator's memories and considers the conditions for the emergence of an emotion of participation: empathy.

Key words : device (dispositif), art, experience, storytelling, emotion, vidéo, installation

Remerciements

Je remercie mon directeur de recherche, Itzhak Goldberg pour m'avoir encouragé, soutenue, guidée avec exigence et qui m'a fait confiance pendant cette longue période de recherche.

Je remercie également ma co-directrice de recherche, Karen O'Rourke pour m'avoir accompagné ces dernières années, ses conseils et son soutien, et grâce à qui j'ai intégré le projet *Geste technique*, *Geste mnémotechnique*.

Mes remerciements s'adressent également à Monique Maza pour m'avoir guidé au début de cette recherche et qui a contribué à son élaboration.

Aux membres du jury pour l'intérêt porté à mon travail.

Je souhaite également adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont accueilli avec bienveillance et chaleur à Montreynaud. Merci pour le temps qu'elles m'ont accordé et pour leurs confiances. Sans elles, ce travail n'aurait pu voir le jour.

Merci à l'équipe des Limbes, qui m'a accueilli et m'a épaulé dans la réalisation de mes projets.

Mes remerciements vont également à mes amis pour leurs encouragements et l'aide qu'ils m'ont apportée : Gaëlle, Isabelle, Nelly, Stéphanie, Viviane, Akim et Nicolas. Je remercie tout particulièrement Sabrina Biokou-Sellier pour son amitié, son soutien et son savoir qu'elle partage avec enthousiasme.

Mes remerciements vont à ma famille, à ma sœur pour son soutien indéfectible, ses encouragements, ses nombreuses et patientes relectures. Ce travail n'aurait enfin pas été possible sans l'aide de Marc Alix qui me porte dans chacun de mes projets.

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE I	9
AU SEUIL DE LA RECHERCHE	
Introduction	19
PARTIE II	27
L'EXPÉRIENCE DU LIEU	
1. L'HISTOIRE D'UN SITE	30
2. L'ACTUALISATION DES MÉMOIRES INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES.	35
3. DE LA COLLECTE AU DOCUMENT POÉTIQUE	46
PARTIE III	57
ACTUALISER UN LIEU DE VIE	
1. D'UNE PAROLE DONNÉE A LA CONSTRUCTION D'UNE REPRÉSENTATION	60
a. Modalités de recueil	62
b. Je « filme pour observer »	69
2. FAIRE L'EXPÉRIENCE D'UNE REMÉMORATION MIMÉTIQUE	77
a. Observer et renseigner le surgissement du souvenir	79
b. Médier une remémoration mimétique	89
3. L'ACTE CARTOGRAPHIQUE	100
a. Représenter un monde à proximité	102
b. L'espace récit de la carte	113

PARTIE IV	125
LE DISPOSITIF : UN DÉPLACEMENT DE L'ATTENTION VERS L'EXPÉRIENCE	
1. DOCUMENT(S) : ENTRE ACTUALISATION ET RÉACTUALISATION	129
a. L'installation, une représentation synchronique et hétérotopique	130
b. Explorer une mémoire partagée	140
2. SOUMETTRE AU REGARD	154
c. La puissance évocatrice du geste et de la parole	155
d. Un récit expographique	163
Conclusion	175
Bibliographie	181
Œuvres citées	192
Tables des illustrations	201
ANNEXES	205
<i>Productions plastiques</i>	207
<i>Entretien de Madame et Monsieur A. 2012</i>	226
<i>Entretien de Monsieur P. 2013</i>	229
<i>Entretien de Madame D. 2012</i>	230
<i>Entretien de Monsieur M. 2012</i>	248
<i>Entretien de Madame et Monsieur Q. 2013</i>	253
<i>Entretien de Madame S. et de Monsieur M. 2012</i>	267
<i>Entretien de Monsieur C. 2011-12</i>	270
<i>Archives</i>	289

I Partie

AU SEUIL DE LA RECHERCHE



Figure 1. Archives municipales de Saint-Étienne, 2FI icono 837

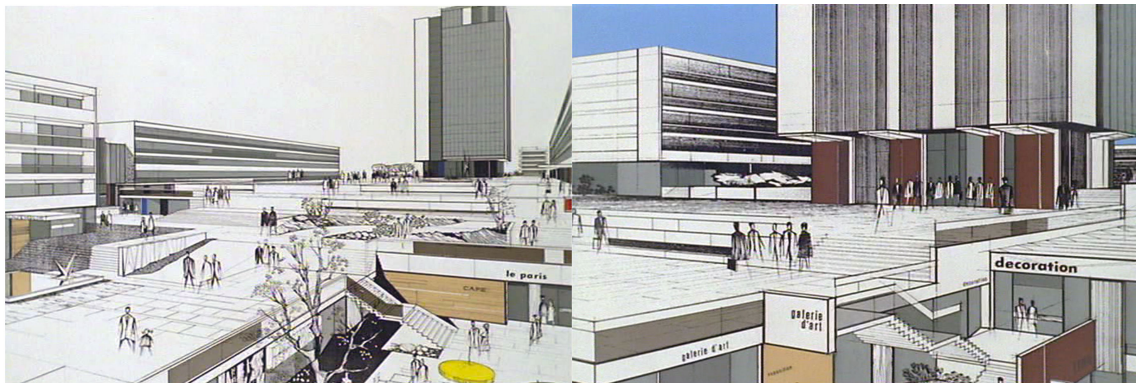


Figure 2. Patrick Bailly-Cowell, extrait du film *Un site et des hommes*, 1971



Figure 3. Archive personnelle du 14 novembre 2011

Mes recherches prennent appui sur un événement historique pour la ville de Saint-Étienne : la démolition de la tour Plein Ciel le 14 novembre 2011. À cette occasion, j'ai été engagée pour le compte de la ville. AU cours de ma mission de médiation, je devais rencontrer et informer les habitants du projet et du plan d'évacuation. Puisque cette recherche s'inscrit dans ce contexte singulier, je souhaite revenir sur cette expérience.

« Ce matin, nous avons rendez-vous dans le local du projet, boulevard Vivaldi. Nous rencontrons le chef de projet et l'équipe de la mairie de proximité. Dans la première pièce (celle qui donne sur la rue), nous découvrons la maquette du projet. C'est étonnant de simplicité : l'emplacement de la tour est recouvert d'un papier effet gazon ! Ce qui m'intrigue alors, c'est la simplicité avec laquelle l'équipe municipale décrit la démolition de la tour. C'est factuel : on démolit et on remplace, tout simplement. [...] Cela paraît tellement simple... La tour est transformée non pas en jardin d'enfants ou en jardin arboré, mais en "esplanade" de verdure ; juste de l'herbe et peut-être même un monument. »¹

J'ai frappé aux portes des appartements de l'immeuble qui m'avait été attribué : le Forum. En quelques mois, j'ai rencontré plus d'une centaine de familles. Je leur ai distribué une série de documents édités par la ville et leur ai expliqué les étapes de la démolition, son organisation matérielle et humaine, les horaires et le réaménagement du site. Ce dernier n'était pas leur préoccupation première. Leurs inquiétudes portaient essentiellement sur les modalités même de l'implosion et la préservation de leur logement. J'ai également recensé les habitants. Cet aspect de mon travail fut parfois complexe. Certains logements étaient occupés par des familles de réfugiés n'ayant pas toujours déclaré leur situation aux autorités. Le recensement mettait en péril leur quotidien et leur sécurité et je ne souhaitais pas être à l'origine de telles situations. Prise entre mes

¹ Extraits du journal de bord tenu au cours de ma mission de médiation.

convictions personnelles et mon statut d'agent municipal, j'ai mené à bien mon travail tout en m'assurant qu'ils ne soient pas mis en difficulté. Certains habitants étaient par ailleurs allophones et nous avons donc dû imaginer divers procédés de communication afin de nous entendre : dessins, mimes, traduction d'une langue à une autre, etc.

J'ai rempli mes missions pour la ville et si à quelques occasions j'ai pu être prise à partie, la majorité de mes rencontres furent chaleureuses et même souvent empreintes d'émotion. Si la majorité des habitants vivait depuis longtemps à Montreynaud, certains avaient vécu dans un autre immeuble emblématique de la ville : « la muraille de chine ». Cet immeuble construit en 1965, abritant plus de quatre cents logements et faisant deux soixante-dix-sept mètres de long, a été détruit par dynamitage en 2000. Sa démolition inaugure une série de démolition de grands ensembles sur le territoire, et a par conséquent, marqué les esprits. Familiarisés avec ce type d'événement, les habitants ont décrit avec justesse et émotion l'impact d'une telle situation sur leur vie ; situation, qu'ils vivaient à nouveau. Ils m'ont raconté leurs histoires, et les raisons pour lesquelles ils ont souhaité rester dans le quartier. Leurs souvenirs étaient émaillés de sensations : celles de la luminosité de leur appartement, du bruit du vent, du mouvement des nuages les soirs d'orage ou encore de l'odeur des parkings souterrains. L'image qui jusqu'à présent avait été construite par les médias ou les diverses réunions de travail auxquelles j'avais assisté cédait le pas à celle d'un foyer rempli de souvenirs.

Ces rencontres aboutirent à la journée du 24 novembre 2011, journée décisive où la tour a implosé.

« Nous sommes rassemblés dans l'école Gounod, située à quelques mètres de la place du Forum. Sont présents les membres de l'équipe de démolition (Arnaud démolition), les personnels de la municipalité chargés de l'urbanisme ainsi que les diverses équipes de secours civiles. On nous a alors rappelé le déroulé de la matinée ainsi que les missions de chacun.

Je suis responsable de la partie est du bâtiment du Forum. Les consignes d'évacuations sont énoncées ainsi que les postes attribués à chacun. [...] Je dois veiller à l'évacuation de plus de deux cents personnes et mon équipe se compose d'une dizaine de volontaires.

L'émotion et la tension sont palpables. Nous ne devons oublier personne et devons être prêts à tout événement inattendu. »

L'ensemble de la population fut accueilli dans l'école de proximité, alors transformée en lieu d'accueil. Des animateurs y proposaient des ateliers pour les enfants, des espaces de discussion, de témoignages ou encore d'expositions. La présence médiatique était très forte. Diverses chaînes de télévision avaient installé leurs caméras sur les toits des immeubles proches de la tour. Les journalistes interviewaient les habitants et responsables politiques afin de relayer, le jour même, sur les chaînes régionales et la presse locale, l'événement.

« En arrivant plaine Achille, nous découvrons les premiers barrages routiers. Cela fait partie du dispositif de sécurité. Le quartier apparaît devant nous, entre la brume et les contrôles de police, nous avons l'impression d'entrer dans une zone sinistrée.

Nous arrivons à nous garer non loin du lieu d'accueil. Il fait froid et le dispositif se met en place. Nous apercevons les camions de pompiers, les brigades de CRS et les premiers métrages de rubalise. [...]

Je fais rapidement la liste des dernières choses à faire et pénètre dans l'école.

Tout le monde est là : les services de la mairie de proximité, le chef de projet, les services de sécurité civile et bien sûr notre chef d'équipe.

On nous rappelle que nous sommes représentants de la mairie, nous sommes responsables de l'évacuation et de l'image de la mairie. Il faut être aimable, efficace et bien visible. C'est à grand renfort de gilets jaunes, tablettes, talkies-walkies et badges que l'on me transforme en agent de terrain. Les dernières recommandations portent sur l'évacuation des

personnes récalcitrantes. [...]

Changement de salle.

Nous entrons les uns après les autres et rencontrons notre équipe. Au centre de la pièce et microphone en main, notre chef d'équipe, appelle les volontaires.

Nous sommes plus d'une centaine dans la pièce. Le plafond est bas et l'excitation monte. Tous regardent dans notre direction et attendent de voir quel sera leur interlocuteur. Agent de police, pompiers, commerçants, habitants de Montreynaud ou de Saint-Étienne, tous sont volontaires et ici pour participer à un événement, la démolition de la tour Plein Ciel.

Je prends quelques minutes pour expliquer à mon équipe que nous évacuons des personnes fragilisées émotionnellement. Il est tôt, les habitants se réveillent. Ils seront certainement troublés et parfois même perdus. Nous devons donc être attentifs, patients et gentils. [...]

5 h 45, nous quittons l'école.

C'est terrifiant. Une centaine de personnes se positionnent dans le quartier et grossissent les rangs des forces de l'ordre déjà présentes. Placées aux points "chaud", elles ont peur des débordements : pillage et casse...

Pour ma part, je me dirige au pied de l'immeuble, le Forum. Sept allées de 200 personnes à évacuer en 40 min. »

Une fois le périmètre fermé et déchargée de mes responsabilités pour quelques minutes, je me suis joint aux personnes rassemblées devant l'église. Entre deux bâtiments, j'ai pu assister à l'implosion. Un décompte réalisé à l'aide d'un haut-parleur a marqué les quelques secondes qui l'ont précédée. Une partie des personnes présentes a applaudi, tandis qu'une autre est restée stupéfaite. Lorsque l'épais nuage de fumée s'est dissipé, j'ai constaté avec tristesse, mais aussi avec soulagement, que la coupole, toujours intacte, surmontée un monticule de gravats.

« Les barrières de sécurité s'ouvrent et les habitants s'approchent des

gravats. L'émotion est là. La stupeur laisse place à la réalité. La tour n'est plus.

La poussière voile l'atmosphère et j'accompagne les habitants vers les immeubles proches du site de l'implosion. Je reste au pied du Forum et m'enquiers des remarques et ressentis de chacun.

Quelques personnes se sont rassemblées devant les gravats. Les employés d'Arnaud Démolition sécurisent le périmètre. Des barrières sont placées autour.

Il est étrange de constater qu'un si petit monticule représentait il y a quelques minutes un immeuble de soixante mètres de haut. Tout a disparu en quelques secondes.

Les personnes chuchotent. Quelques-uns s'approchent, mais beaucoup restent à distance. Les habitants choisissent les entrées extérieures et n'empruntent pas la dalle (du Forum). L'atmosphère est pesante, lourde de tristesse et de nostalgie. Pour moi, il s'agit d'un lieu de recueillement. »

Je suis restée encore quelques heures pour accompagner le retour à domicile des habitants. Après l'attente, l'émoi de l'implosion et l'angoisse, ils ont été soulagés de constater que leurs appartements n'étaient pas endommagés. Beaucoup m'ont alors confié avoir pleuré lorsqu'ils ont vu la tour s'effondrer : « *on l'a mal vécue parce que c'est notre passé qui disparaît* ». ²

*

Bien que ma découverte du quartier de Montreynaud et de la tour Plein Ciel fut fortuite (le fruit du hasard d'un travail intérimaire), j'ai découvert l'histoire d'un quartier et d'un lieu emblématique à travers celles de ses habitants. J'ai pris

² Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur C, Verbatim #, annexes.

la mesure de ce qu'elle représentait. Elle n'était pas seulement le symbole d'une utopie et l'objet d'une stigmatisation, elle était un foyer. Dans ce contexte si singulier, mes rencontres avec les habitants furent une expérience personnelle extrêmement enrichissante. Elles m'ont placée au cœur d'un récit à la fois personnel et collectif, d'une diversité de conceptions, de descriptions, d'expérience et d'émotions. Dès les premiers jours, l'une d'entre elles m'a toute particulièrement marquée. Une jeune femme m'a décrit la tour comme un lieu de vie, celui de son enfance. Elle se remémorait avec précision les sensations qu'elle éprouvait au cours de ses parties de cache-cache dans l'immeuble, les recoins sombres et humides du parking souterrain, leurs échos ou la lumière du soir. La polysensorialité de ses souvenirs rendait compte d'une expérience intime et sensible du lieu. Elle ne partageait pas avec moi ses ressentis, ses projections ou encore ses déceptions, mais ses souvenirs. Ces derniers m'ont beaucoup émue puisqu'ils entraient en résonance avec mes propres jeux d'enfance. J'ai, grâce à ses récits, pu me projeter et m'approprier les images qu'elle convoquait.

Quand Gaston Bachelard nous invite à aborder « *les images de la maison avec le souci de ne pas rompre la solidarité de la mémoire et de l'imagination, nous pouvons espérer faire sentir toute l'élasticité psychologique d'une image qui nous émeut à des degrés de profondeur insoupçonnés.* »³ Cette émotion m'a incitée à entreprendre un travail artistique qui ne porterait pas sur les représentations du bâtiment, mais sur ses perceptions intimes et quotidiennes ; autrement dit sur ce qui le définit comme le lieu d'une expérience sensible.

³ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace (1957)*, Paris : Presses universitaires de France, 2012, p. 25.

INTRODUCTION

Le présent travail s'inscrit dans une réflexion portant sur la capacité du dispositif artistique à créer les conditions propices à l'actualisation sensible d'une expérience spatiale intime et quotidienne. C'est avec cette notion qui chapeaute l'intitulé de ma thèse que j'ai engagé une démarche d'artiste-chercheur. Menée depuis la démolition de la tour Plein Ciel, elle m'a conduite à questionner le savoir incorporé, produit et transmis par la pratique plastique.

Terme décisif dans la pensée de Michel Foucault, le dispositif apparaît tout d'abord dans *Archéologie du savoir*⁴ sous le terme de « positivité ». Emprunté à Jean Hyppolite⁵, il dessine une dialectique du pouvoir et du savoir imposée et intériorisée. Il sera défini comme tel quelques années plus tard :

« Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux [...] bref : du dit aussi bien que du non-dit [...]. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [... qui] a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante [...] ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours

⁴ FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir* (1969), Paris : Gallimard, 2008 (Collection Tel, 354), 288 p.

⁵ Dans son *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Hyppolite discrimine la religion naturelle (la relation directe de l'homme et du divin) de la religion « positive », celle qui comprend l'ensemble des croyances, des règles données et imposées par une société. La positivité est une forme de contrainte, une atteinte à la liberté individuelle. HYPOLITE Jean, « Raison et histoire. Les idées de positivité et de destin », in *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel* (1968), Paris : Seuil, 1983, p. 124.

lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux. »⁶

Cet ensemble hétérogène qui inclut toute chose, dévoile et interroge leurs relations grâce à sa structure en réseau. Pour Giorgio Agamben, il constitue avec les êtres vivants, une partition générale du monde, au centre de laquelle il place les « *sujets* »⁷. Il ne s'agit ni d'un individu ni d'un objet ou même d'une institution, puisqu'il résulte d'une relation entre les êtres et les dispositifs. Proposition administrative ou philosophique, le dispositif modèle notre rapport au monde et le conditionne de manière consciente ou non, en adoptant la forme stratégique de l'appareil. Celui qui, pour Martin Heidegger dispose (*stellen*) et soumet au regard⁸. Il s'agit également d'une forme, d'un objet qui interroge comme l'affirme Anne-Marie Duguet⁹ les différents modèles de la représentation. Figure paradigmatique des années 1960, l'installation permet de le définir dans le champ des arts plastiques, comme « *machine et machination (au sens de la mécanique grecque)* »¹⁰. Plus qu'une organisation, il met en tension diverses intensités du sensible et engage artiste et spectateur à interroger les conditions de la perception.

Le dispositif est donc une construction de pensées et de savoirs qui modèle, construit et questionne le sens. Il est dans le cadre de cette recherche,

⁶ FOUCAULT Michel, *Dits et écrits : 1954 - 1988 - 3 (1976 - 1979)*, Paris : Gallimard, 2000 (Bibliothèque des sciences humaines), p. 299-300.

⁷ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ? (2006)*, traduit par Martin RUEFF, Paris : Payot & Rivages, 2017, p. 32.

⁸ « *Suivant sa signification habituelle, le mot Ge-stell désigne un objet d'utilité, par exemple une étagère pour livres. [...] Dans l'appellation Ge-stell ("arrondissement"), le verbe stellen ne désigne pas seulement la provocation, il doit conserver en même temps les résonances d'un autre stellen, dont il dérive, à savoir celles de cet her-stellen ("placer debout devant", "fabriquer") qui est uni à dar-stellen ("mettre sous les yeux", "exposer") [...].* » HEIDEGGER Martin, « Die Frage nach der Technik (La question de la technique, 1954) », in *Essais et conférences*, traduit par André PREAU, Paris : Gallimard, 1958, p. 26-28.

⁹ DUGUET Anne-Marie, « Le dispositif », *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Nîmes : J. Chambon, 2002 (Critiques d'art), p. 21-26.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

plus spécifiquement l'objet d'une réflexion portant sur les stratégies plastiques, relationnelles et émotionnelles qui structurent l'expérience.

Le dispositif a tout d'abord été conçu comme l'événement au cours duquel les souvenirs d'un espace disparu pourraient être actualisés par les actes du « faire »¹¹ ; sous quelles conditions peuvent-ils réactiver l'expérience sensible d'un lieu aujourd'hui disparu ? Cette première hypothèse fut soumise aux habitants de Montreynaud lors d'une rencontre. Ma demande — pouvez-vous me décrire votre ancien appartement ? — a mobilisé au cours d'une interaction filmée, leurs vécus, mais également leurs savoirs et savoir-faire graphiques et spatiaux. Leurs *Croquis cartographiques* rendent compte à travers le tracé, le geste et le verbe d'une actualisation de leurs pratiques quotidiennes et d'une mémoire à la fois imageante et affective.

La seconde hypothèse interroge les conditions mêmes de l'expérience esthétique. Peut-elle révéler une émotion ? Le chagrin éprouvé par les habitants ou encore un sentiment de perte ? Le travail de terrain mené après la disparition de la tour — composé de recherches documentaires (archives), d'entretiens et de remémorations mimétiques (*Croquis cartographiques*) — a constitué un *corpus* hétérogène et hétérotopique où perceptions individuelles et représentations collectives cohabitent. Soumises aux exigences et aux contraintes de l'exposition, comment leurs confrontations peuvent-elles provoquer une émotion de participation et un sentiment d'empathie ? Cette hypothèse prit tout d'abord la forme d'une installation plurimedia. Elle m'a permis d'expérimenter un modèle de représentation synchronique, similaire au déploiement médiatique de l'événement. Une interface numérique a ensuite été l'occasion d'une réflexion portant sur la nature associative et praxéologique de la réminiscence engagée par les habitants.

Parallèlement à ces recherches, mes premières années d'enseignement à l'université et au collège furent marquées par le texte de Jacques Rancière, *Le*

¹¹ SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres, New York : Routledge, 2002, 359 p.

*maître ignorant*¹². Quand il revient sur la théorie de Joseph Jacotot, selon laquelle un maître ignorant pourrait apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne sait pas lui-même, il interroge le rôle de l'institution, et celui de l'enseignement, dans la construction d'une émancipation intellectuelle. Bien que cette question puisse paraître anecdotique dans le cadre de cette recherche, elle est intrinsèquement liée aux questionnements qui ont été les miens sur l'expérience.

Grâce au dispositif, j'ai placé le spectateur au centre d'une pratique contextuelle¹³. Ce qui se joue entre le terrain et l'espace d'exposition, problématique centrale du travail de Robert Smithson, doit être appréhendé non pas à travers le prisme du discours — énoncé affirmant sa subjectivité — mais de l'expérience. Posture affirmée par John Dewey¹⁴ lorsqu'il critique l'art de son temps, mais nuancé par Heidegger¹⁵ qui précisait déjà que le vécu — pensé comme interaction avec le monde — devait être le moyen par lequel les structures de la représentation seraient questionnées.

Puisque l'expérience esthétique combine des ressources attentionnelles, émotionnelles et hédoniques¹⁶, je l'ai tout d'abord envisagé comme le lieu d'une immersion fictionnelle. En combinant une attention portée sur le document et une seconde sur ses modalités d'émergence, j'ai souhaité que le spectateur s'affranchisse de l'observation. Dans l'installation plurimedia et l'interface numérique, il peut activer des fragments issus du réel grâce à une déambulation physique ou virtuelle. Si Michael Fried¹⁷ reproche au théâtre une forme de complicité imposée par l'expérience, celle-ci me semble néanmoins nécessaire. Elle favorise l'appréhension sensible d'un récit mémoriel singulier et partagé, et

¹² RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris : 10-18, 2017, p. 234.

¹³ ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation (2002)*, Paris : Flammarion, 2009, p. 12.

¹⁴ DEWEY John, *L'art comme expérience (1934)*, traduit par Jean-Pierre COMETTI, Paris : Gallimard, 2014, 594 p.

¹⁵ HEIDEGGER Martin, « Vom Ursprung des Kunstwerks : Erste Ausarbeitung (De l'origine de l'œuvre d'art, 1931-32) », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Rolland BROKMEIER, Paris : Gallimard, 1986, 476 p.

¹⁶ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015, p. 34-40.

¹⁷ FRIED Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne (1990)*, traduit par Claire BRUNET, Folios, Paris : Gallimard, 2017, 345 p.

met à l'épreuve les rapports entre savoirs et émotions.

Bien que ces agencements¹⁸ stratégiques répondent à mon objectif initial, ils modifient les rapports sensibles que je souhaite mettre en exergue. Puisque la surreprésentation de la parole provoque une forme d'inertie, il m'est apparu nécessaire de « *laisser l'événement dans le suspens des causes qui le rend rebelle à toute explication* »¹⁹. La dimension émotionnelle²⁰ est au cœur de deux dispositifs conçus pour interroger son émergence : une installation vidéo et un travail expographique.

Pour Michel Guérin²¹, ressenti et émotion sont les composantes de l'affect. Le premier est un saisissement²² tandis que le second en est l'expression verbalisée et adressée. La remémoration mimétique proposée aux habitants a mis en lumière cette dialectique puisque leurs ressentis ont été exprimés physiquement (par des inflexions de voix par exemple) et que leur mémoire affective en a permis la description (ceux liés aux conditions de vie notamment). Elles ont actualisé les sentiments que j'avais éprouvés au cours de la démolition, et m'ont fait éprouver de l'empathie. Puisque cette expérience a su créer une émotion de participation, comment peut-elle être déployée par le dispositif ? Cette dernière hypothèse m'a amenée à interroger sa capacité à transmettre l'émotion sans pour autant la décrire²³ ou la programmer²⁴.

¹⁸ DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996 (Champs), p. 84.

¹⁹ RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris : Fabrique éditions : Diffusion Les Belles lettres, 2003, p. 145.

²⁰ À ce sujet consulter l'ouvrage de GRENIER Catherine, *La revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris : Seuil, 2008 (Fiction & Cie), 198 p.

²¹ GUERIN Michel « Le cœur double de la création », in COËLLIER Sylvie, *Des émotions dans les arts aujourd'hui*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2015, p. 8, 12.

²² John Dewey décrit à ce titre que la peur que nous ressentons lorsque nous sursautons n'est pas état émotionnel ; il s'agit d'un réflexe. Pour qu'elle adienne en tant émotion à proprement parlé, elle doit être contextualisée dans une situation et analysée comme telle. DEWEY John, *L'art comme expérience (1934)*, traduit par Jean-Pierre COMETTI, Paris : Gallimard, 2014, p. 90-92.

²³ « *L'homme ne s'approche pas du beau dans un vide et comme un ennui de sentiment ; trop chargé au contraire de passion, il vient ici apprendre à sentir sans mourir* ». ALAIN, « Vingt leçons sur les beaux-arts », in *Les arts et les dieux*, Paris : Pléiade, 1961, p. 1442.

²⁴ Pour Jean-Paul Sartre l'émotion n'est pas état subi, mais intentionnellement dirigé par notre conscience. Ne pouvant échapper à l'obstacle auquel nous faisons face, la

Les développements engagés dans cette thèse sont regroupés en quatre parties. La première — *Au seuil de la recherche* — volontairement placée en amont de cette introduction est primordiale. Elle me permet de revenir sur l'événement qui a impulsé cette recherche. Si la description de ma mission de médiation alterne avec celle de mon expérience (journal de bord), c'est parce qu'il me fut plus aisé de décrire les raisons qui m'ont amené à réaliser ce travail que mes ressentis. Ce contraste met à jour une distance qui ne relève pas d'un désengagement, mais bien d'une difficulté à exprimer et ensuite à relater une expérience vécue marquante. À quel moment l'intuition, le désir ou l'idée s'enracinent-ils autour d'une question qui semble, plus que toute autre, essentielle ? Ce fut pour moi le jour de la démolition. J'ai été frappée par le fait que la tour n'était plus considérée comme « un lieu de vie », mais comme un « lieu de mémoire »²⁵. Tandis que la nouvelle projection urbaine et les opinions relatives à sa destruction étaient prédominantes, les souvenirs du lieu étaient absents. Le témoignage des habitants a bien été sollicité, mais la redéfinition identitaire ou la tristesse qu'ils ont éprouvées, n'ont pas été relayés à leur juste valeur. L'événement a été traité de manière spectaculaire et non sensible. À cet égard, je souhaitais, en confrontant expériences intimes et représentations collectives, rétablir ce manque et laisser aux émotions un temps et un espace propice à leurs déploiements.

Cette expérience a déclenché un parcours de recherche, qui m'a permis d'interroger les représentations d'un territoire qui m'était alors étranger. Dans une seconde partie — *L'expérience du lieu* —, je reviendrai brièvement sur son histoire et présenterai les grandes étapes qui ont transformé cet immeuble d'habitation en figure métonymique puis en objet de stigmatisation. Puisque sa démolition a actualisé les mémoires individuelles et collectives, j'analyserai également les composantes spatiales et identitaires de ces dernières et exposerai les raisons pour lesquelles cette démolition a fait événement. Je décrirai enfin les

conscience « *se transforme précisément pour transformer l'objet* ». SARTRE Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions (1938)*, Paris : Hermann, 1965, p. 43.

²⁵ NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1984-1993, 1040 p.

recherches (plastiques et documentaires) réalisées sur le terrain, qui ont permis de constituer une mémoire archivée à partir d'une mémoire déclarée.

Au cours d'une remémoration mimétique, les habitants ont été invités à produire la représentation de leur ancien lieu de vie. Aucune contrainte n'a été donnée, si ce n'est celle imposée par l'observation filmée. Dans cette troisième partie — *Actualiser un lieu de vie* —, je décrirai les conditions nécessaires à cette expérience. J'analyserai les modalités techniques et relationnelles du protocole de rencontre. Pourquoi et malgré une demande inattendue et complexe, les habitants ont-ils accepté de répondre à ma demande ? Quelles circonstances ont été réunies afin d'établir une relation de confiance ? Comment l'observation filmante conditionne-t-elle les postures et les attitudes de chacun ? Et enfin, quels en sont les enjeux ? J'analyserai ensuite les procédés de la remémoration dans ses composantes graphiques, verbales et gestuelles. Je décrirai l'outil qui m'a permis de les discriminer et de les analyser (*Chronologie cartographique*). Par ailleurs, et puisque le récit bouleverse l'architecture des lieux, qu'il suspend le dessin et qu'il rend compte d'une « *archi-texture* »²⁶, j'interrogerai les procédés cartographiques et narratifs qui ont participé à la matérialisation des souvenirs. Je décrirai les dessins qui ont été produits au cours de cette étude et qui représentent l'espace vécu de chaque habitant (*Homonculi*).

Dans une dernière partie — *Le dispositif : un déplacement de l'attention vers l'expérience* —, je me consacrerai à l'étude des dispositifs d'expositions développés au cours de cette recherche. Mon attention portera plus spécifiquement sur les conditions de leurs réceptions. La spatialisation de mon travail de terrain rend compte de la diversité des représentations d'un même territoire. Cette cohabitation interroge les modalités de leurs manifestations, qui depuis l'installation plurimedia jusqu'à l'interface numérique, sollicite l'attention du spectateur de manière dynamique et critique. Bien que le document soit

²⁶ Elle désigne les relations réelles ou fictionnelles, sensorielles et affectives, sociales ou politiques que la personne a tissées avec l'espace. LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000, p. 140.

exposé et consultable, il ne permet pas d'appréhender le réel tel qu'il a été vécu, mais tel qu'il a été énoncé. C'est pourquoi j'ai envisagé de mobiliser l'émotion de participation. J'ai expérimenté cette hypothèse dans deux dispositifs — une installation vidéo et un travail expographique — et mis en exergue le récit produit au cours des *Croquis cartographiques*. Comment peut-il convoquer les souvenirs du spectateur et favoriser l'émergence d'un sentiment de perte par l'intermédiaire d'un sentiment d'empathie ?

Au cours de ces développements, pratique plastique et réflexion théorique dialoguent et se développent de concert. Tout au long du texte viennent s'intercaler les images d'une production personnelle qui cherche à entrer en résonance avec les œuvres des nombreux artistes que j'analyse. Les théories convoquées appartiennent à des champs disciplinaires dont je ne suis pas spécialiste (philosophie, anthropologie ou encore urbanisme), mais qui sont l'objet d'emprunts et d'analyses qui me semble nécessaire à la conduite de cette recherche.

Les documents iconographiques relatifs à mon travail seront à la fois présentés au fil de ma réflexion, en annexe, mais également disponible sur le site internet conçu à cet effet (clemencelonjon.wordpress.com)

II Partie

L'EXPÉRIENCE DU LIEU

« C'est à partir des lieux, au sens précis du terme (qu') une société quelle qu'elle soit [...] consigne volontairement ses souvenirs ou les retrouve comme une partie nécessaire de sa personnalité. »²⁷

L'implosion de la tour Plein Ciel a fait émerger un temps singulier, celui d'une « *remémoration mélancolique* »²⁸. Elle a réactualisé le projet de ses concepteurs et ses diverses tentatives de réhabilitations, mais également l'inscription territoriale de ses habitants.

Avant de l'analyser, je me propose de contextualiser brièvement mes recherches de manière à ce que des repères historiques, urbains et socio-économiques soient établis (1. *L'histoire du site*). Ce rappel permettra d'exposer les problématiques territoriales qui aboutiront à la démolition de la tour Plein Ciel.

Sa démolition est organisée et vécue comme un événement, qui fait rupture aussi bien d'un point de vue urbain, mémoriel et identitaire. Puisqu'il remobilise les perceptions individuelles et les représentations collectives de tout un territoire, j'analyserai dans un second chapitre les composantes de cet événement et décrirai ses conséquences sur les habitants (2. *L'actualisation des mémoires individuelles et collectives*).

J'exposerai en dernier lieu le travail de terrain que j'ai entrepris après la démolition (3. *De la collecte au document poétique*). Les ressentis qui m'avaient été confiés le jour de l'implosion m'ont semblé peu audibles le jour de l'implosion, c'est pourquoi j'ai souhaité les confronter aux représentations médiatiques. Pour ce faire, j'ai construit un *corpus* documentaire composé d'archives et d'histoires racontées de manière à faire émerger la mémoire intime et autobiographique du lieu.

²⁷ NORA Pierre, « La mémoire collective », in *La nouvelle Histoire*, Paris : Retz, 1978, p. 401.

²⁸ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris : Galilée, 2003, p. 14.

1. L'HISTOIRE D'UN SITE

Le développement de la ville de Saint-Étienne est lié au travail de la ferraille et de la quincaillerie, à la production et au négoce d'armes, de la coutellerie et du ruban. Grâce à la Manufacture Nationale d'Armes²⁹, elle devient au XIX^e siècle la première grande ville industrielle française. Attirant massivement les populations, elle s'étend et annexe les communes suburbaines. Au nord de la plaine du Marais se développe un quartier industriel composé d'usines, de logements et de jardins ouvriers.

Après la Seconde Guerre mondiale et pendant les Trente Glorieuses, elle fait face à une forte croissance démographique liée à la fois à l'immigration et à l'exode rural. L'arrivée des classes ouvrières repousse le front d'urbanisation jusqu'aux pentes de la colline de Montreynaud. Dans les années 1950, la construction du *cottage* social des Castors amorce son essor. L'État intervient et propose ensuite un cadre de planification urbaine³⁰. Il fixe des objectifs de construction, donne des moyens juridiques d'application et crée la ZUP (Zone à Urbaniser en Priorité) de Montreynaud par arrêté ministériel en 1966.

La crise du logement stéphanois devrait être résorbée par la construction d'un grand ensemble qui s'inscrit dans les principes de la Charte d'Athènes³¹. Raymond Martin imagine Montreynaud comme une « *sorte de petite ville agréable à habiter, plutôt qu'un quartier excentré sans âme.* »³² Il souhaite bâtir

²⁹ Célèbre pour son FA-MAS (Fusil d'Assaut de la Manufacture Nationale d'Armes de Saint-Étienne).

³⁰ Le V^e plan de planification urbaine est un programme national mis en œuvre par l'Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine (ANRU) sous la tutelle du Ministère de la Ville (CIV) paru au Journal officiel en 1958.

³¹ La Charte d'Athènes est l'aboutissement du IV^e Congrès International d'Architecture Urbaine, tenu à Athènes en 1933 sous l'égide de Le Corbusier. Le plus imposant projet réalisé en Europe par Le Corbusier n'est qu'à quelques kilomètres de la ville. À l'initiative du Maire Eugène Claudius Petit, le projet d'urbanisme de Firminy-Vert est engagé en 1954.

³² Extrait d'un entretien de Raymond Martin paru dans le Dauphiné libéré le 7 août 1967.

avec de matériaux nouveaux (acier et béton) un ensemble de trois mille trois cents logements.

Au sommet de la colline, la place du Forum est pensée comme le centre névralgique du quartier. Ce « *plateau central avec ses maisons peu élevées, aura quelque chose d'antique* »³³ et sera encadré par les bâtiments d'habitation du Belvédère, du Forum, du Palatin, du Capitole, de l'Esplanade et enfin de la tour Plein Ciel. Articulant espaces publics et privés, il accueillerait des équipements scolaires, sociaux, sportifs et bien évidemment commerciaux.



Figure 4. Dépliants « les Hellènes », illustration in *Montreynaud*, 2001, p 59.

Le paysage est travaillé de manière à accuser « *volontairement les lignes du site* » grâce aux tracés des voies de circulation et aux « *quatre bâtiments-tours qui défendront au moins visuellement l'abord du plateau.* »³⁴ La composition spatiale s'organise à partir d'un bâtiment autonome et emblématique qui s'impose visuellement au-delà de son site. En nommant la clé de voûte du projet tour Plein Ciel, Martin souhaite valoriser la verticalité du bâti et transformer la tour en signal urbain.

« (Elle) se dressait avec une majesté sinistre au sommet de la colline de Montreynaud [...]. La célèbre tour au bol était visible depuis la gare en arrivant de Lyon, et beaucoup de Stéphanois la considéraient [...] comme le point doublement culminant de la ville : du haut de ses soixante-quatre

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

*mètres qui dominaient les six autres collines, mais aussi en tant qu'emblème. »*³⁵

L'enthousiasme de ces années est largement relayé par les outils publicitaires. La maquette du projet est présentée à la foire économique de 1970 dans l'exposition « *Saint-Étienne demain* ». Des reportages photographiques et audiovisuels présentent dès 1973³⁶ un espace anthropomorphisé (vues de face et dessins techniques) et moderne grâce au développement des vues aériennes³⁷ et panoramiques.



Figure 5. Maquette de la ZUP de Montreynaud, Archives municipales de Saint-Étienne, 2 FI ICONO 1354

En 1971, la ZUP n'est pas achevée, mais la population s'y installe. Dès sa mise en service, une quarantaine d'appartements restent vacants (soit 25 % des logements). Le promoteur et les concepteurs s'interrogent sur la désertion de l'immeuble et de façon plus globale, sur celle du quartier. Le contexte a changé : la croissance démographique n'est plus aussi importante et les espoirs de la reconversion ont été déçus pour partie par la crise économique de 1973. D'importantes modifications sont décidées et affectent le programme : réduction du nombre de logements, renforcement du caractère social ou constitution de réserves foncières (zone franche). Ces remaniements discréditent le projet et sont

³⁵ LOUATAH Sabri, *Les sauvages*, Paris : Flammarion, 2011, p. 89.

³⁶ À ce sujet consulter, BAILLY-COWELL Patrick, *Un site et des hommes*, Beta SP, 78 secondes, Atlantic Films, Cinémathèque municipale de Saint-Étienne.

³⁷ POUSSIN Frédéric et DORRIAN Mark, *Vues aériennes, seize études pour une histoire culturelle*, Genève : MétisPresses, 2012, p. 198.

sujets à controverses.

– Les équipements et services sont rares, et ce malgré l'annonce des concepteurs. Les structures éducatives s'arrêtent au collège, les transports en commun sont peu nombreux ou avec une rotation horaire trop faible. Les services (banques, supermarchés, station-service) restent insuffisants.

– La dalle publique est également critiquée. Elle n'a jamais assuré malgré sa centralité, sa fonction d'espace public. Elle est délaissée à cause de ses escaliers, de son manque de verdure et du couloir de vent qu'elle constitue. Les commerces initialement prévus (supérette, coiffeur, bibliothèque, etc.) périclitent en raison d'un manque d'accessibilité et d'une forte croissance du chômage, touchant de plein fouet la population.

– Les matériaux, la standardisation et la rationalisation des formes et des usages qui jusqu'alors étaient gage de modernité sont désormais critiqués. L'aménagement spatial du site est remis en cause : les façades blanches et la dalle centrale grise exacerbent l'effet monolithique du site. Le contraste attendu avec la végétation reste lettre morte au vu de la trop faible présence des espaces verts. L'homogénéité formelle des bâtiments et l'imbrication des appartements seront également dénoncées puisque perçues comme une atteinte à l'intimité familiale³⁸. La promesse d'une « *réalisation moderne, conforme aux désirs de la population d'aujourd'hui* »³⁹ s'efface au profit d'un sentiment de déception.

La contestation populaire marque la campagne électorale de 1977 ainsi que les réunions de concertation du quartier. Les politiques de la ville s'engagent alors dans un combat volontariste.

En 1978, la ville programme avec l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture la restructuration de Montreynaud. De nouvelles infrastructures sont aménagées afin d'impulser une dynamique de renouvellement urbain (terrain de football, maison de quartier, centre de santé, etc.). Pour pallier le désaveu de la tour Plein

³⁸ TOMAS François, « Quelle nature pour quelle ville ? », in *La ville en quête de nature*, Sillery, Québec : Septentrion, 1998, p. 91-98.

³⁹ *Les Hellènes*, dépliant publicitaire présentant la vie à Montreynaud, Archives municipales.

Ciel et occuper de façon optimale le bâtiment, la Société Civile Immobilière *Tour de Montreynaud* installera dans les années 1980 un foyer de personnes âgées, et quelques années plus tard des personnes sous tutelle. Malgré cela, les difficultés se multiplient : le projet de résidence échoue, les dysfonctionnements de gestion de la copropriété se multiplient et entraînent l'augmentation de logements inoccupés.

Le quartier s'enlise et dans les années 2000, l'urgence de la situation démontre la nécessité d'une intervention publique lourde. Montreynaud est alors classé en Grand Projet de Ville⁴⁰. La tour est mise aux normes et parallèlement à cela, une étude recommande sa démolition.

En 2004, la ville l'acquiert et engage un processus d'expropriation. La municipalité de Maurice Vincent propose une consultation et un référendum. Le 27 juin 2009, 73 % des votants se prononcent pour la démolition, mais 16 % des habitants du quartier se sont rendus aux urnes. Le 24 novembre 2011, la tour est démolie. La ville fait appel à l'agence de communication Médiactif pour assurer la communication et la gestion humaine du jour de l'implosion. Parallèlement à cela, un nouveau projet se déploie - « *pour vivre mieux, un projet de rénovation urbaine ambitieux*⁴¹ », et sera porté par l'agence In Situ.



Figure 6. Affichage du référendum, Archives personnelles, 2011



Figure 7. Implosion de la tour, Archives personnelles, 2011

⁴⁰ La convention du Grand Projet de Ville (GPV) est signée le 11 juillet 2001.

⁴¹ Plaquette « Événement Montreynaud », Ville de Saint-Étienne, novembre 2011, archives personnelles.

Ce rappel historique permet d'envisager la singularité de ce quartier. Construit *ex nihilo*, Montreynaud est l'expression d'une vision progressiste et porte les ambitions et les aspirations de chacun.

2. L'ACTUALISATION DES MÉMOIRES INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES.

« L'événement témoigne moins pour ce qu'il traduit que pour ce qu'il révèle, moins pour ce qu'il est que pour ce qu'il déclenche. Sa signification s'absorbe dans son retentissement ; il n'est qu'un écho, un miroir de la société, un trou. »⁴²

Au cours de ma mission de médiation, j'ai été frappée par le fait que la tour n'était plus considérée comme un lieu de vie, mais comme un « *lieu de mémoire* »⁴³. Si depuis l'antiquité, mémoire et espace sont pensés de manière poreuse, c'est parce que la première se développe et prend appui sur des « *images spatiales* »⁴⁴. Le déploiement médiatique qui a accompagné sa disparition ne fait que confirmer ce statut.

Parce que la disparition de la tour Plein Ciel est vécue comme un saisissement aussi bien d'un point de vue technique, épistémologique que mémoriel, je me propose d'analyser ce qui fit événement. Comment a-t-elle cristallisé les mémoires individuelles et collectives ? Quelles conséquences sa démolition a-t-elle eues sur l'inscription identitaire de ses habitants ?

Cet événement réunit bien les trois conditions énoncées par Paul

⁴² NORA Pierre, « L'événement monstre », *Communications*, n° 18, 1972, p. 168.

⁴³ NORA Pierre, « La mémoire collective », in *La nouvelle Histoire*, Paris : Retz, 1978, p. 401.

⁴⁴ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective (1950)*, Paris : Albin Michel, 1997, p. 200.

Ricœur⁴⁵ : il est produit par l'homme, jugé d'une importance suffisante pour être renseignée par ses contemporains et il s'inscrit durablement dans le temps historique. Cette démolition est déjà en soit une prouesse technique. Un immeuble de soixante-quatre mètres de haut s'est effondré en laissant les structures voisines indemnes. Son emblématique coupole n'a pas été détruite, mais a « surfé »⁴⁶ sur les gravats pour ensuite s'y déposer. L'organisation d'une telle entreprise a engagé des moyens techniques, matériels et humains conséquents ; elle acquiert en ce sens une valeur certaine.

Les modalités mêmes de l'implosion sont à ce titre exemplaires. Une fois le site évacué et sécurisé, un décompte diffusé à l'aide de haut-parleurs a marqué les quelques secondes qui précédèrent l'implosion. Une voix grave a accompagné ces derniers instants durant lesquels la tension a atteint son paroxysme. La foule s'est tue et a regardé avec angoisse et excitation l'immeuble s'effondrer sur lui-même. Une fois la poussière dissipée, les premiers applaudissements rompirent le silence. Cette expérience du direct entre en écho avec celle du spectacle qui grâce à sa transmission redéfinit l'événement comme une scène. Pierre Nora précise à cet égard qu'elle ne peut avoir lieu sans « *reporter-spectateur ni spectateur-reporter* ». Elle donne « à l'actualité à la fois sa spécificité par rapport à l'histoire et son parfum déjà historique »⁴⁷.

La prise en charge des mémoires procède de la même façon puisque des ateliers d'expression furent proposés dans l'espace d'accueil. S'ils permirent à chacun d'exprimer ce que la tour représentait à ses yeux, ils participèrent néanmoins à sa mise en spectacle. Les témoignages des habitants furent l'un des éléments clés de cette construction. C'est ce que décrit Monsieur Q. lors d'une rencontre que j'ai effectuée quelques mois après l'implosion :

⁴⁵ RICŒUR Paul, « Le retour de l'événement », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 1992 (vol. 1, 104), p. 29-35.

URL : <https://doi.org/10.3406/mefr.1992.4195>. Consulté le 16 décembre 2018.

⁴⁶ Ce terme m'a particulièrement marqué lorsque l'équipe de démolition nous a expliqué les procédés techniques de l'implosion. Lorsque nous avons interrogé l'ingénieur en chef, il nous a expliqué que la coupole devait être préservée telle quelle pour ne pas créer d'impact inutile et incontrôlable. Il ne s'agissait donc pas d'un choix affectif, mais bien technique.

⁴⁷ NORA Pierre, « L'événement monstre », *Communications*, n° 18, 1972, p. 166.

« M. Q — J'ai même été interviewé avec ma fille. (Rires) Ça l'a vraiment peinée de voir la tour disparaître ainsi ! Regardez, j'ai même gardé l'article (il se lève et revient avec une coupure de presse). "Entre père et fille, les sentiments divergent sur la disparition de la tour."

Mme Q — Il en est fier ! Tenez : "Je n'ai que de bons souvenirs ici, tous mes amis sont de Montreynaud ; c'est toute mon enfance qui s'en va d'un coup, alors ça me fait un gros pincement au cœur. Et même si le quartier a mauvaise réputation, je suis fière de dire que j'ai grandi ici".

M. Q. — Ah ça, elle en est fière. Ils nous ont même pris en photo devant les gravats. (Rires) »⁴⁸

Le projet artistique réalisé par Anne-Valérie Gasc, *Crash Box*, a également participé à sa documentation en en proposant un point de vue singulier et artistique. En plaçant un dispositif de captation à l'intérieur du bâtiment, elle souhaitait « filmer l'invisible (a) capter ce qui n'est pas appréhensible par nos sens, et ne peut pas, de fait, faire sensation... »⁴⁹ Trois caméras protégées par des boîtes en métal, elles-mêmes insérées dans des pneus, ont été placées sur le toit, aux dix-huitième et seizième étages. Elles montrent pendant les quelques secondes qui précèdent l'implosion les espaces dans lesquels elles étaient placées. Les bandes-son et les écrans se troublent ensuite, ils laissent place au bruit qu'il soit visuel ou sonore.



Figure 8. Anne-Valérie Gasc, Installation des 3 Crash Box et démolition de la tour Plein Ciel de Montreynaud/Saint-Étienne — 23/24 nov. 2011

⁴⁸ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur Q, Verbatim #, annexes.

⁴⁹ Entretien avec Anne-Valérie Gasc, 22 novembre 2011, entretien réalisé par l'ARTOTHEQUE IDEOGRAF. URL : http://www.wip-art.fr/IMG/pdf/Entretien_avec_Anne-Vale_rie_Gasc_22_nov_2011_Artothe_que_Ide_ograf_St_Etienne-2.pdf. Consulté le 16 décembre 2018.

Cette « *mémoire empruntée* »⁵⁰ permet à ceux qui ne l'ont pas vécue d'en appréhender les étapes, l'atmosphère et les ressentis. Ces souvenirs indirects prennent place dans une mémoire historique⁵¹ et partagée ; celle d'un événement auquel nous n'avons pas assisté, mais qui a toutefois marqué le territoire que l'on occupe. Le témoignage y occupe une place singulière puisqu'il contribue à établir les faits. Il enrichit la mémoire collective, entretient les souvenirs d'un groupe et se confond momentanément avec ceux de ce dernier. Il n'en est pour autant qu'un point de vue, et doit être envisagé comme une interprétation. Il doit donc être évalué et jugé en conséquence. La mémoire individuelle n'appartient *a contrario* qu'à son producteur. Elle est le fruit d'une expérience, se reconfigure et s'agrémente au contact de la précédente. La diffusion des témoignages ainsi que celle des images (celles du projet *Crash Box* par exemple), complètent cette expérience initiale. Ils augmentent, affirment ou non ce que la personne pense avoir vécu. La mémoire individuelle est en ce sens majoritairement issue de la mémoire collective.

Si la journée du 24 novembre mobilise les souvenirs de tous, elle reconfigure par ailleurs deux conceptions de l'espace : l'un perçu, l'autre vécu⁵². Outre la hauteur de cet édifice et son positionnement aux abords du plateau, sa singularité architecturale en faisait un signal visuel fort, investi par tous.

« *Que l'on soit au pied de Montreynaud ou à des kilomètres à la ronde, on ne peut manquer d'apercevoir le château d'eau majestueux et fier, planté sur son pied de soixante mètres. Dominant toute la ville, symbole de l'agglomération stéphanoise, point de repère des visiteurs, logo de bien des associations du quartier [...].* »⁵³

Utilisée comme support de communication, mais également comme repère géographique, elle était la figure métonymique du quartier et bien plus encore

⁵⁰ HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective (1950)*, Paris : Albin Michel, 1997, p. 99.

⁵¹ *Ibid.* p. 94-99.

⁵² LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000, p. 48-51.

⁵³ « La coupole nous contemple », *La tribune-Le Progrès*, 19 mars 1998, absence de pagination. Archives municipales de Saint-Étienne, 129.

celle de la ville.

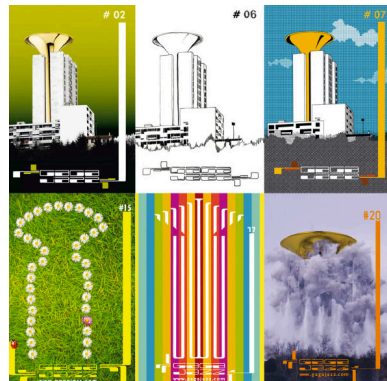


Figure 9. Visuels du festival Gaga Jazz à partir de 2005, illustration in Juan Cantavella Anna, Kaddour Rachid et Sanquer Cendrine, *Les tours, symboles de ville*, 2014, p. 12.

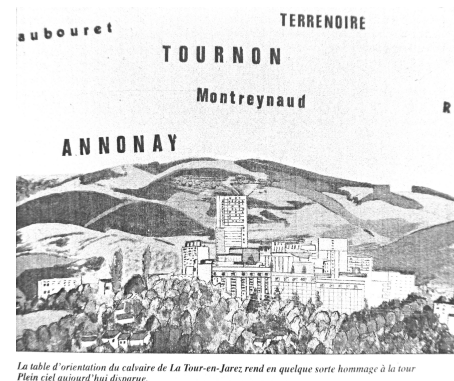


Figure 10. Rodolphe Montagnier, « Désorientation », *La Gazette de la Loire*, décembre 2011, p. 5

Ce « *bâtiment-signal* »⁵⁴ était pour les politiques qui l'ont initiée, son concepteur ou ses premiers habitants, l'allégorie du progrès. Pour le médecin du quartier, elle était la promesse d'un avenir professionnel stable et serein.

« — Mon oncle avait acheté un commerce ici, car il pensait que c'était un quartier nouveau, plein d'avenir, comme le stipulaient la publicité et les concepteurs du lieu. À l'occasion d'une réunion de famille, il m'a dit "un nouveau quartier, une ville nouvelle s'installe". À cette époque, je finissais mes études de médecine et j'ai décidé de m'installer ici. Le choix de la tour Plein Ciel n'était pas stratégique à proprement parlé, puisque jusqu'à sa fin, la tour était l'extrémité du quartier, mais initialement, lorsque je me suis installé, la tour devait être le centre administratif du quartier. [...] Ce qui m'a incité à m'installer ici plutôt qu'ailleurs, c'est le fait que le commissariat, la poste, la mairie annexe, les services administratifs, en somme tous les services se trouvaient alentour. Cela explique mon choix. »⁵⁵

⁵⁴ CHOAY Françoise, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris : Seuil, 2006, p. 135.

⁵⁵ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur M, Verbatim #, annexes.

Mais lorsque le projet périclité, elle devient le symbole de l'échec d'une pensée architecturale moderne (celui des grands ensembles) et celui d'un déclassé socio-économique. Cette « *perspective d'avenir* »⁵⁶ se transforme en objet de stigmatisation.

« – Moi j'ai voté pour la démolir. Parce que pour moi, la tour devenait le furoncle de Montreynaud. C'est-à-dire que cette tour, de très loin, on la voyait. Et les gens qui n'avaient jamais habité Montreynaud en avaient simplement entendu parler en mal. Et cette tour, on la montrait du doigt et on disait « C'est là-haut la cité ! »⁵⁷

Sa disparition est vécue comme un échec. Malgré leurs mobilisations dans les instances de quartier, les habitants ont le sentiment de ne pas avoir été écoutés. Le référendum organisé par la ville est l'un des éléments qui cristallisent leur déception. Si sa dimension participative a été saluée par tous, elle ne leur est pas apparue si significative au regard de la participation effective.

« C. Lonjon lisant un texte rédigé par Monsieur Chapelon — “Les habitants de Montreynaud ont voté, mais c'est à voir. [...] La gazette du 24 décembre 2010 : « La population de Montreynaud s'est prononcée ». [...]

M. Chapelon — Oui ! D'après ce qu'ils disent, mais moi, je ne suis pas d'accord... Tu vas voir.

C. L — « Population de Montreynaud, retour au dictionnaire. Population : c'est une catégorie d'être humain ayant la particularité d'habiter au même endroit. Ici c'est Montreynaud. »

Donc vous sous-entendez que ce n'est pas uniquement la population de Montreynaud qui a choisi d'opter pour la démolition de la tour ?

M. C — Continue, tu verras.

⁵⁶ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur C, Verbatim #, annexes.

⁵⁷ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur Q, Verbatim #, annexes

C. L – [...] « La presse du 28 juin 2009 nous annonce un vote massif à 71 %, soit environ 2 200 voix pour la démolition. Or le vote constaté est de 230 voix pour la démolition. » [...]

Et là vous écrivez entre parenthèses : « Quelle majorité ! » « 318 votants ne sont pas ses habitants ou la population. Mais des habitants et une partie de la population » et vous avez noté « 7, 34 % qui ont décidé de la démolition. »

M. C — Est-ce faux ?

C. L – Non, j'ai moi aussi lu ces articles.

'Si mes calculs sont justes 230 sur 3 090 cela donne 7,34 % et non 71 %. Cela pourrait laisser supposer que la démolition a été décidée depuis longtemps, mais camouflée par ce vote. Mais là j'espère me tromper. On nous avait dit « c'est le maire qui validera la décision des habitants ». 230 sur 3 090, 230 sur 318.' [...] « La tour était un phare. Un symbole visible de loin, elle faisait partie du patrimoine stéphanois. Les Stéphanois l'ont dit et le disent encore. La tour n'était pas la propriété de 230 Stéphanois ». »⁵⁸

En outre, les conditions dans lesquelles se sont déroulés leurs départs furent pénibles et sujettes à critiques.

« Madame D. — On nous a mis dehors (elle rit) purement et simplement, sinon on y serait peut-être encore.

C. L — Comment cela s'est-il passé ?

M^{me} D — À part très mal, bien ! (Elle rit) Non... ça s'est passé... En fait je ne sais plus comment on a été averti. Je ne sais plus. Je faisais partie des différentes commissions de réaménagements, des projets, etc. On avait plus ou moins opté pour une réhabilitation de la tour et des appartements, voir comment on les agençait. Et il y a eu un changement à la préfecture,

⁵⁸ Au cours de cet entretien, Monsieur Chapelon m'a demandé de lire un document qu'il avait rédigé quelques années plus tôt. Les termes soulignés marquent son insistance lorsqu'il les a prononcés. Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur C, Verbatim, annexes.

puis par-ci, par-là. Un jour, on nous a annoncé que la tour serait détruite et que les appartements seraient rachetés au prix du domaine !

C. L — C'est-à-dire ?

M^{me} D — Au ras des pâquerettes ! C'est-à-dire qu'on avait un appartement de 100 m² et nous l'avons vendu à 52 000 euros. Voilà ! Dans ses projets, la mairie avait un projet d'aide au déménagement. Ils nous avaient proposé de nous payer l'appartement au prix du domaine et de nous aider à trouver un appartement équivalent. Mais un appartement équivalent c'était introuvable ! Trouver un 100 m² à ce prix sur Saint-Étienne n'était pas faisable. Nous avons acheté celui-ci qui est un 80 m². On a donc perdu 20 m² et il a fallu négocier la différence de prix avec la mairie. Le prix était plus élevé ici, que ce nous donnait la mairie pour un appartement plus grand. Donc la mairie nous donnait moins pour 100 m² qu'ici. Il fallait donc trouver un équilibre. Nous restions dans le quartier, ce qui était important pour nous, le prix du domaine est donc le même, mais malgré la perte de superficie, cela restait plus cher que l'offre de rachat de notre ancien logement. Donc il a fallu bien, bien parlementer pour trouver une solution. [...]

C. L — Mais dans les archives, les articles de presse plus précisément, j'ai lu qu'il y avait eu une aide au relogement. Cela n'a pas été le cas ?

M^{me} D — De notre côté, il n'y a pas eu d'aide au relogement de la part de la mairie. Peut-être que cela a été le cas pour certaines personnes : notamment les personnes âgées ou des personnes en difficulté ; certains avaient besoin de partir en maison de retraite ou autres ; alors peut-être que dans ces cas, la mairie a proposé de l'aide.

Nous, nous sommes débrouillés seuls. On était quatre ou cinq personnes à faire partie du conseil syndical et on s'est tous débrouillés tout seuls. De plus, il a fallu négocier un prix. Un appartement semblable, c'était difficile. On gagnait certes en qualité d'immeuble : plus petit, plus récent, mieux entretenu, mais on perdait quand même 20 m² ! De même, ils ont valorisé les prix du domaine en fonction de l'état de l'appartement. Nous avons dû

laisser l'appartement avec les ampoules en sachant que cela aller être démolie ! Il fallait laisser l'appartement en l'état. Nous avons de jolis loquets de porte, on a donc laissé nos jolis loquets de porte ! »⁵⁹

Le médecin m'a par exemple confié être resté le plus longtemps possible. Cette résistance passive fut l'occasion de signifier son désaccord, mais également son attachement au lieu.

« M. M – Je suis parti parmi les derniers. À un moment, je ne pouvais plus lutter, j'ai baissé les bras. J'en avais marre. [...] »

C. Lonjon — Pourquoi êtes-vous restés dans le quartier ?

M. M — À l'époque, bien avant cela, je devais partir et ça ne s'est pas fait. Même démolie (la tour Plein Ciel), je suis resté. Il y a un attachement avec la population que vous soignez, si vous voulez. À l'époque, lorsque je me suis installé, comme on ne nous offrait pas de subventions, il fallait qu'on se débrouille comme on le pouvait, donc j'ai fait des consultations scolaires en même temps que mon activité. Et il se trouve que ces consultations scolaires, je les faisais dans ce quartier. Donc je faisais un peu partie intégrante de ce quartier. On participait à la vie du quartier. »⁶⁰

Si cette journée est bien comme l'a titré la presse locale « *le jour où la tour est tombée* »⁶¹ sa perte n'a pas été relayée comme celui de la disparition d'un espace intime et quotidien ; celui où s'est enracinée l'identité de ses habitants.

« L'“habiter”, dimension existentielle de la présence humaine sur terre, ne se satisfait pas d'un nombre de mètres carrés de logement ou de la qualité architecturale d'un immeuble. C'est parce que l'homme “habite” que son “habitat” devient “habitation”. »⁶²

⁵⁹ Extrait de l'entretien réalisé avec Madame D, Verbatim #, annexes.

⁶⁰ Extrait de l'entretien réalisé avec Madame M, Verbatim #, annexes.

⁶¹ ANONYME, « Le jour où la tour est tombée », *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 25 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 280.

⁶² Paquot Thierry, « Habitat, habitation, habiter », *Informations sociales*, n° 123, 1 juin

Thierry Paquot définit ici la maison comme un lieu construit, structuré et structurant par et pour un individu. Quand les habitants m'ont raconté leurs histoires ou décrit leurs logements, ils ont inscrit leurs propos dans le territoire qu'ils occupaient. Diverses stratégies d'appropriation ont inconsciemment été relatées lorsqu'ils ont décrit leurs installations, leurs vies familiales et professionnelles, ou les lieux dans lesquelles ils se rendaient au quotidien.

« — [...] J'étais de Saint-Chamond, donc je connaissais quand même un peu Saint-Étienne et Montreynaud "le haut", comme on disait alors. [...] c'était plutôt bourgeois au début. Quand on est arrivé en 1985 et pendant pas mal d'années quand même, on envoyait les enfants faire les commissions tout seuls. Il y avait même un petit casino à la place de l'ASIM (le secours populaire). En face, il y avait un marchand de chaussures, le cordonnier, etc. Il y avait un bar-bureau de tabac en bas. Le petit centre commercial avec un boucher, une épicerie, du pain, le vendeur de journaux. On avait une petite ville pour nous tout seuls. On était bien ! »⁶³

Ces récits de vie établis le plus souvent de manière chronologique furent émaillés d'émotions et de perceptions. L'évocation du paysage fut l'une des plus emblématiques.

« — C'était très agréable à vivre. [...] Et surtout, il y avait une luminosité extraordinaire ! [...] des couchers de soleil et des temps orageux superbes. Les couchers de soleil c'étaient vraiment des couleurs resplendissantes et quand il y avait des orages, on voyait courir les éclairs à l'horizon. C'était très, très beau. Et la vue était agréable, car le forum était une esplanade qui était bien : les enfants pouvaient y jouer sans soucis. Au départ, quand on est arrivé, il y avait même des jeux pour enfants en bois sur la dernière

2008, p. 6.

⁶³ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur D, Verbatim #, annexes.

plateforme du forum. C'était vraiment bien agréable et pas de vis-à-vis ! »⁶⁴

Malgré leurs importances, ces émotions n'ont pas été relayées. Elles ont été partagées avec discrétion, sous forme de confidences dans des espaces qui n'étaient pas assignés. Elles ont été pour moi source de tristesse et de compassion puisqu'elles réaffirmaient ce bâtiment — cette « *machine à habiter* »⁶⁵ et ce symbole — dans sa définition première, celle d'un foyer.

« — C'est notre passé qui disparaissait. [...] Quand on démolit cela, on ne peut être que désespéré de voir les dégâts causés. »⁶⁶

Lors de nos échanges, j'ai demandé les raisons pour lesquelles ils étaient restés dans le quartier. Leurs réponses révèlent toutes leurs attachements affectifs et leurs inscriptions identitaires⁶⁷. À cet égard, l'espace vacant qu'elle laisse porte encore aujourd'hui les traces de son existence : trottoirs amputés ou terre retournée. C'est à mon sens pour cette raison que sa perte est vécue comme « *une violence symbolique* »⁶⁸.

« Mme Q. — Moi j'estime qu'ils devraient faire quelque chose. C'est bien beau de démolir, mais si c'est pour tout laisser comme ça !

M. Q. — Il pourrait mettre des arbres au moins et en avant ! »⁶⁹

Sans un réinvestissement, que ce soit par les instances publiques ou par les habitants eux-mêmes, une remémoration sereine du passé ou encore de nouvelles projections ne peuvent advenir. Paquot envisage dans de telles

⁶⁴ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur D, Verbatim #, annexes.

⁶⁵ BAILLY Jean-Christophe, *La phrase urbaine*, Paris : Seuil, 2013, p. 107.

⁶⁶ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur C, Verbatim #, annexes.

⁶⁷ PAQUOT Thierry, « Habitat, habitation, habiter », *Informations sociales*, n° 123, 1 juin 2008, p. 6.

⁶⁸ SAPOVAL Yves-Laurent et FORET Catherine, *Travail de mémoire et requalification urbaine : repères pour l'action*, Saint-Denis-la-Plaine : Délégation interministérielle à la Ville, 2007, p. 88.

⁶⁹ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur Q, Verbatim #, annexes.

situations le fait qu'un travail mémoriel pourrait favoriser le retour à une forme de dignité⁷⁰. Il permettrait la valorisation du vécu, son expression et sa légitimation.

La démolition de la tour Plein Ciel a confirmé sa nature emblématique puisqu'elle a révélé les constructions identitaires de toute une population. Elle a d'autre part actualisé en « *un pur fragment immobilisé de temps* »⁷¹ les mémoires individuelles et collectives. C'est pourquoi je me propose de l'envisager comme une image-cristal, celle qui fait cohabiter « *l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve* »⁷².

Mon implication tout au long du processus m'a permis d'en saisir la portée émotionnelle. Les ressentis exprimés ou contenus dans les récits de ses habitants ont confirmé mon sentiment selon lequel la tour n'est pas considérée comme un foyer. Ils m'ont amené à envisager un travail artistique qui ne porterait pas uniquement sur les représentations de ce bâtiment, mais également sur ses perceptions intimes et quotidiennes. Le travail de terrain qui en découle a donc été pensé de manière à les confronter.

3. DE LA COLLECTE AU DOCUMENT POÉTIQUE

Ainsi et avant de repartir à la rencontre des habitants, j'ai réuni une importante documentation. Cette première étape m'a semblé nécessaire puisque je n'imaginai pas me présenter à eux sans mieux connaître l'histoire du quartier et du site. Ces recherches réalisées aux archives, puis sur le terrain ont été l'occasion de récolter divers documents (d'époques et de formats différents) ainsi que des témoignages intimes et distanciés. Chacun de ces documents est un

⁷⁰ PAQUOT Thierry, « Démolition », *Urbanisme*, n° 313, juillet 2000, p. 8.

⁷¹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris : Galilée, 2003, p. 15.

⁷² DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 109.

fragment de mémoire : le témoignage d'une perception ou d'une représentation. Une fois confronté et combiné dans un dispositif artistique, il permettrait de faire une expérience de « *projection-transfert, qui "déterritorialise" et "reterritorialise" l'existant* »⁷³.

Mais avant de décrire les procédés plastiques mis en œuvre pour réaliser cet objectif, j'exposerai ici ma méthodologie de recherche documentaire — la collecte — et analyserai ses enjeux. Comment, constitué en *corpus*, le document peut-il dessiner les contours d'une réflexion qui porte sur les représentations médiatiques d'un territoire ? Comment peut-il en combinant histoire racontée (*stories*) et histoire construite à partir de traces documentaires (*history*)⁷⁴, favoriser l'émergence d'une émotion qui m'a semblé absente au cours de l'événement ?

J'ai commencé ce travail aux archives de la ville de Saint-Étienne. Mes recherches ont porté de 1970 à 2015 puisque cette période couvre l'initialisation du projet et la démolition de la tour. Les archives audiovisuelles (en noir et blanc ou en couleurs, muettes ou sonores) m'ont permis de découvrir les étapes de construction du quartier ainsi que l'ampleur des transformations géomorphologiques de la colline de Montreynaud. J'ai visionné des films promotionnels produits lors de l'installation de la population et des productions professionnelles et amatrices réalisées entre 1990 et 2011. Ces dernières portent sur les conséquences du développement du quartier. Les archives papier m'ont également permis de retracer l'histoire du quartier. Elles se composent de documents produits par les diverses municipalités⁷⁵, d'un fonds iconographique

⁷³ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris : Galilée, 1996, p. 25.

⁷⁴ Pour Paul Ricœur, l'opération historiographique peut être décomposée en trois stades : témoignages et archives, les figures de l'explication et de la compréhension et enfin, la représentation historique. Pour ce faire l'intelligibilité narrative s'exprime et combine deux formes d'histoires : les *stories* et les *hystory*. RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 310.

⁷⁵ Plaquettes ou lettres d'informations, compte-rendu de conseils de quartier, études menées par divers organismes d'état (L'Observatoire de Santé Rhône-Alpes [ORS], l'Agence Nationale pour l'Amélioration de l'Habitat [ANAH] ou encore l'agence Nationale pour la Rénovation Urbaine [ANRU], extrait des registres de délibération, etc.

conséquent (photographies du site ou de maquettes, plans, etc.) et d'articles issus de la presse locale.

J'ai augmenté cette recherche d'archives personnelles qui m'ont été transmises par Monsieur Chapelon. Je l'ai rencontré au cours du recensement et l'ai recontacté quelques mois plus tard. Il m'a raconté son histoire et celle du quartier. Vivant à Montreynaud depuis 1971, il s'y est installé avec son épouse dans le but d'ouvrir un commerce de proximité. Ce « *mordu* »⁷⁶ d'histoire a créé l'association *Vitrine de quartier*, participé à l'écriture d'un ouvrage historique⁷⁷ et a été interviewé à de multiples occasions. Figure incontournable du quartier, il a produit une importante documentation qu'il m'a invitée à consulter : plaquettes promotionnelles, logo créé pour son association, correspondance qu'il a entretenue avec les services municipaux, etc.

La consultation des archives s'est déroulée sur plusieurs mois. Elle est le fruit d'un geste « *partisan, lent et peu rentable* »⁷⁸. Elle implique de se plonger dans ce qui a été conservé par un autre, d'en explorer tout le contenu de manière à ne sélectionner que ce qui semble, sur l'instant, pertinent. Leur lecture a donc été orientée par un « *acte interprétatif final* »⁷⁹.

Si l'archive tend à garder en mémoire un événement ou à le contextualiser, elle participe également à la structuration d'une réflexion. Les miennes relèvent de ce travail puisqu'elles ont été établies dans un souci de consignation. J'ai, de cette façon, pris en note mon expérience de médiatrice et procédé de même lors de mes rencontres avec les acteurs du quartier⁸⁰. Contrairement aux entretiens réalisés avec les habitants de la tour, ces entrevues n'ont pas été retranscrites

⁷⁶ Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur C, Verbatim #, annexes.

⁷⁷ CHAPELON Marcel et PERRETON Yvan, *Montreynaud. Une colline aux confins de la ville*, Saint-Étienne : Éditions Ville de Saint-Étienne, 2001, 68 p.

⁷⁸ FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris : Seuil, 1989, p. 25.

⁷⁹ MAYAFFRE Damon, « Les corpus réflexifs : entre architextualité et hypertextualité », *Corpus* [En ligne], n° 1, 15 novembre 2002. URL : <http://corpus.revues.org/11>.

⁸⁰ J'ai notamment rencontré le personnel de l'Accueil Solidarité Insertion Montreynaud (ASIM), le père Riffard (prêtre de l'église de Montreynaud médiatisé depuis plusieurs années pour ses positions vis-à-vis des réfugiés et demandeurs d'asile), le personnel du centre culturel ou encore des résidents de longue date du quartier.

formellement. Elles ne constituent pas à proprement dit des témoignages, mais des « *histoires orales* »⁸¹. Elles m'ont permis d'étayer mes connaissances et ont confirmé la diversité des points de vue relatifs à la tour.

J'ai également réalisé diverses productions photographiques et vidéos. Dans les semaines qui ont précédé, j'ai pu visiter le chantier. À cette occasion, j'ai vu les ouvriers placer le filet visant à protéger les façades des immeubles alentour ou réaliser les trous qui accueilleraient les charges explosives. J'ai enregistré divers plans-séquences dans les étages, les escaliers et sur le toit, de manière à renseigner le processus même de la démolition. L'immeuble ayant été désamianté, les traces de ses habitants avaient totalement disparu si ce n'est quelques graffitis encore présents dans les ascenseurs. N'ayant pas eu l'occasion de le visiter lorsqu'il était encore occupé, j'ai pu éprouver sa hauteur et admirer les points de vue paysagers décrits par ses anciens occupants. J'ai également réalisé une série de plans-séquences depuis divers points culminants de la ville. La tour s'affirme dans le paysage comme l'un des éléments architecturaux incontournables de la ville. Enfin, et puisque le jour de la démolition j'étais engagée dans l'évacuation du site, des amis ont filmé son implosion et m'ont transmis la captation. Ce plan-séquence réalisé sur le toit de l'église permet d'en appréhender la disparition, mais également l'atmosphère.

Si cette documentation renseigne à la fois mon expérience de médiatrice et mes recherches plastiques, elle n'avait pas vocation à être utilisée. Une fois la restitution engagée — qu'elle prenne forme dans la thèse ou dans un dispositif artistique — j'ai éprouvé la nécessité de l'exploiter. L'archive est dans ce contexte la somme de mes « *errements [...] les chemins parcourus et les chemins abandonnés [...] (Elle renseigne) le travail qui va vers l'œuvre et que l'œuvre, pour finir, abandonne* »⁸². Elle est donc selon l'expression de Walter Benjamin, une image de pensée⁸³ (*Denkbild*). Une telle exploitation du travail de recherche est à

⁸¹ VOLDMAN Danièle, « La place des mots, le poids des témoins », in *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, Paris : CNRS Éditions, 1993, p. 125-126.

⁸² BAILLY Jean-Christophe (dir.), *L'ineffacé : brouillons, fragments, éclats*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe : Éditions de l'IMEC, 2016, p. viii.

⁸³ CARAËS Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU Nicole, *Images de pensée*, Paris : Réunion

l'œuvre dans l'exposition *L'ineffacé : brouillons, fragments, éclats* réalisés par Jean-Christophe Bailly lorsqu'il est invité par l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine à parcourir leur fond. Il choisit d'exposer des documents personnels qui n'avaient pas vocation à l'être. Ces objets de nature et de provenance très diverses dévoilent ce qui a été produit en amont de l'œuvre, lorsque la pensée de leurs auteurs se structure et que le sens émerge. Les « *lignes d'erre* » collectées par Fernand Deligny cohabitent ainsi avec la carte de la ville où se déroule l'action de *Gommes* de Robbe-Grillet ou encore les dessins préparatoires de la chorégraphie *Septet* de Merce Cunningham.



Figure 11. Vues de l'exposition *L'ineffacé* à l'IMEC du 20 novembre 2016 au 2 avril 2017, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe

Si la collecte est constituée d'archives, de documents et de témoignages, autrement dit de « *mémoire déclarée* »⁸⁴, sa constitution en *corpus* est l'acte par lequel elle devient une mémoire archivée. Sa diversité matérielle et formelle a donc engagé un travail de reproduction, de mise en forme et de montage.

Les documents techniques du bâtiment (plans, photographies des maquettes ou encore du site) ont été consultés et imprimés depuis le site internet des Archives municipales. Normalisées lors de leur catalogage, elles n'ont fait l'objet d'aucune modification de ma part et ont été utilisées telles quelles. Les archives papier découpées et extraites de leur contexte d'origine ont été sélectionnées en

des Musées Nationaux, 2011, 127 p.

⁸⁴ « *Avec le témoignage s'ouvre un procès épistémologique qui part de la mémoire déclarée, passe par l'archive et les documents, et s'achève sur la preuve documentaire.* » RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 201.

fonction de leurs pertinences. Photographiées puis imprimées, leurs qualités esthétiques sont pauvres. Puisqu'issues de journaux, j'ai choisi de les imprimer sur un papier qui tend au maximum à reproduire la fragilité des supports originaux. J'ai ainsi respecté leurs formes initiales et je les ai découpées tel que cela avait été fait par les archivistes.

Ces reproductions cohabitent avec des documents issus de ma mission de médiation (plaquettes, prospectus, etc.). Parce que leur matérialité contraste fortement avec les précédentes, j'ai envisagé de les retravailler de manière à garantir une cohérence plastique. En les photographiant et les imprimant sur le même support que les articles, j'aurais pu unifier la documentation, mais de telles modifications les auraient transformés. Puisqu'ils livrent des faits et qu'ils « *constitue(nt) un fait en (eux) — même* »⁸⁵, j'ai préféré les utiliser tels quels. Les documents audiovisuels (les vidéos d'archives, les plans-séquences de la tour ou encore la vidéo de la démolition) ont quant à eux été découpés et montés en fonction des besoins de chaque dispositif de restitution.

Ce travail de reproduction a transformé les archives en ce que Jean-François Chevrier nomme des « *documents artistiques* »⁸⁶. Si ce dernier peut prendre n'importe quelle forme, sa valeur documentaire reste intrinsèque aux intentions de son auteur, à l'usage qui en est fait et à l'interprétation qui en est donnée. Sa valeur artistique s'inscrit dans une généalogie qui depuis le document d'art au XIX^e siècle, jusqu'à son association par les surréalistes à l'objet trouvé ou au détournement des images populaires par le Pop Art, lui permet d'acquérir une singularité qui s'apparente à celle de l'œuvre. En ce sens, le glissement épistémologique n'a pas lieu parce qu'il y a reproduction, mais bien parce que l'archive subit des transformations matérielles (support) et formelles (dimensions). Le montage dont elles font l'objet ensuite, et que je décrirai dans la dernière partie, exacerbe d'autant plus ce phénomène.

Les publications de la collection Anarchive occupent à ce titre une place à part. La

⁸⁵ CHEVRIER Jean-François, « Documents de culture, documents d'expérience [Quelques indications] », *Communications, Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, n° 79, 2006, p. 64.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 73-74.

monographie consacrée et réalisée par Masaki Fujihata permet d'appréhender par l'intermédiaire d'un ouvrage adoptant la forme d'un classeur intégrant un dispositif de réalité augmentée, l'ensemble de son travail : sa documentation et ses productions depuis ses premiers films d'animation jusqu'à ses installations interactives. Pour accéder au contenu numérique, il est nécessaire d'utiliser une application numérique. Grâce aux marqueurs intégrés à l'ouvrage, le lecteur accède et explore les modèles 3D ou les vidéos. Ainsi, et contrairement au commissariat de Bailly, cet ouvrage n'est pas une compilation ou une rétrospective du travail de l'artiste. En participant à la conception de ce dernier, en construisant sa propre archive et en imaginant la forme et les usages, Fujihata crée une œuvre autonome et indépendante.



Figure 12. Masaki Fujihata et Anne-Marie Duguet, *Anarchive n° 6 — Masaki Fujihata*, 2016

Dans mon travail la dialectique œuvre - document procède de la même façon. Les documents collectés sont à la fois « *matériau primaire* » et « *secondaire* »⁸⁷. Le *corpus* ne produit pas uniquement de l'information, mais un savoir. Il accroît les connaissances de son lecteur sur un sujet donné et en propose une lecture analytique. Ainsi composé de données éparses et d'épistémès existantes, il interroge la représentation médiatique de la tour et conjugue les qualités instrumentales du « *document poétique* »⁸⁸.

⁸⁷ PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations (1957)*, traduit par Bernard TEYSSEDE et Marthe TEYSSEDE, Paris : Gallimard, 1969 (NRF), p. 37.

⁸⁸ « *Le document poétique va se saisir, dans le monde réel de masse de données hétérogènes et difficilement manipulables. Par une série de description recontextualisante, il va extraire les logiques ou modèles de production, les manipuler sous différents points de vue au contexte, jusqu'à rendre au lecteur de nouvelles données que ce dernier pourra porter dans le monde réel pour s'en servir, de la même façon qu'il le*

« Composé de strates et de couches appartenant à des mondes différents — politique, juridique, économique, historique, esthétique — un document poétique se parcourt — on ne lit plus, on fait des promenades — et, mis en fonctionnement, c'est d'abord son hétérogénéité même qu'il nous faut suivre, pour circuler, grâce à elle, à travers toutes les sphères de la société qui constitue notre réel. »⁸⁹

La collecte a été menée de manière à confronter les perceptions individuelles et les représentations collectives. Les premières sont inhérentes au témoignage, qu'il soit distancié (celui d'un journaliste qui décrit l'implosion de la tour par exemple) ou intime (ceux des habitants de la tour Plein Ciel). Il s'agit d'une « représentation du passé par récit, artifices rhétoriques (ou) mise en images. »⁹⁰ Pour Ricœur ces composantes essentielles résident dans le fait qu'une expérience personnelle est rapportée au cours d'un récit où le témoin procède par autodésignation. Lorsqu'il s'exprime, il s'inscrit dans une situation dialogique au cours de laquelle il rapporte son vécu à une tierce personne. Cette dernière ne se déroule « pas seulement dans [...] (un) environnement, mais aussi à cause de lui, par le biais d'interactions avec lui »⁹¹. Ce que je nomme *perception* est donc relatif à une expérience déclarée, qu'elle soit perceptuelle, cognitive, spatiale ou émotionnelle.

Les vidéos promotionnelles vantant les bienfaits de la vie à Montreynaud, les articles traitant de la crise du logement ou encore ceux portant sur le glissement épistémologique de la tour, ne nécessitent nullement de se rendre sur place. Puisque cette documentation n'est pas au sens strict du terme le résultat d'une expérience, qu'elle n'est pas issue d'un vécu et qu'il s'agit d'une construction idéologique, il s'agit *a contrario* d'une *représentation*.

ferait avec les données initiales traitées. » LEIBOVICI Franck, *Des documents poétiques*, Marseille : Al Dante, 2007, p. 21.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁹⁰ RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, p. 201.

⁹¹ DEWEY John, *L'art comme expérience*, Tours : Éditions Farrago/Université de Pau, 2006, p. 29.

Leurs proportions devaient être équilibrées de manière à ce que le document ne prenne pas le pas sur le témoignage et *vice versa*. Ensuite, et parce que la collecte relève à la fois d'un travail de recherche documentaire et de création, qu'elle est construite à partir de critères discriminants, elle devient le fruit de mon expérience. Elle est donc orientée et adressée. Si elle peut être infirmée ou confirmée en fonction des connaissances et des ressentis de chacun, elle ne peut toutefois être formellement réfutée en vertu de l'autorité conférée au témoin. Elle rend compte de mon engagement et de ma volonté à ne pas laisser la mémoire individuelle — celle des habitants de la tour — se dissoudre dans un discours médiatique qui tend à l'effacer. Une volonté première qui a par ailleurs été réaffirmée lors d'un entretien, quand un habitant m'a encouragée à le faire : « *j'espère que vous enregistrez ça. Je veux qu'ils l'entendent !* »⁹²

*

Si comme l'affirme Nora, il ne peut y avoir de séparation franche entre les supports de mémoires et leurs contextes historiographiques, les documents prélevés et produits au cours de mes recherches portent les traces de leur individualité et le procès de leurs recensements. La collecte est par conséquent le lieu d'une méthode, l'événement au cours duquel j'ai appréhendé la complexité d'un territoire, et l'objet d'une recontextualisation. Elle permet de penser la cohabitation et la confrontation des perceptions individuelles et des représentations collectives, d'envisager leurs continuités et leurs contaminations, leurs contradictions ou encore leurs défaillances. Le *corpus* devient ainsi la matérialisation d'une pratique mémorielle multiple et hybride. Il transforme les documents en énoncés fictionnels, mais « *par fiction, nous n'entendons pas quelque chose relevant de l'imaginaire, du "forgé de toutes pièces", mais*

⁹² Cette injonction ne doit toutefois pas être entendue comme l'expression d'un ressentiment, mais bien comme celle d'un désir d'expression, celui d'une souffrance et d'une perte identitaire. Extrait de l'entretien réalisé avec Monsieur M, Verbatim #, annexes.

simplement quelque chose exhibant sa nature langagière, suspendant ainsi automatiquement les catégories de vrais ou de faux. »⁹³ Il ne produit pas un discours, mais un récit aux dimensions sociopolitiques, identitaires et émotionnelles.

Pour les mettre en exergue, j'ai imaginé un protocole d'entretien qui m'a permis d'aborder ces dernières, tout en évitant les écueils. Dans la troisième partie, je décrirai ma demande qui ne s'est ni construite sur la restructuration du quartier ni sur l'implosion de la tour, mais sur la description du logement que les habitants venaient perdre.

⁹³ LEBOVICI Franck, *Des documents poétiques*, Marseille : Al Dante, 2007, p. 36.

III Partie

ACTUALISER UN LIEU DE VIE

« Quand le mystère est trop impressionnant, on n'ose pas désobéir. Aussi absurde que cela me semblât à mille milles de tous endroits habités et en danger de mort, je sortis de ma poche une feuille de papier et un stylographe. Mais je me rappelai alors que j'avais étudié la géographie, l'histoire, le calcul et la grammaire et je dis au petit bonhomme (avec un peu de mauvaise humeur) que je ne savais pas dessiner. »⁹⁴

Quelques mois après ma mission de médiation, je suis allée à la rencontre des habitants de la tour et leur ai demandé de décrire leur ancien appartement. Le dispositif de « *remémoration mimétique* »⁹⁵ qui leur a été proposé, découle de l'hypothèse selon laquelle un acte descriptif adressé, peut actualiser par les actes du « faire » — dire, montrer, dessiner — l'expérience sensible de leurs foyers. Je me propose d'envisager dans cette troisième partie, la capacité du dispositif artistique à créer les conditions propices à l'actualisation sensible d'une expérience spatiale révolue.

Trois conditions m'ont semblé nécessaires. La première est intrinsèquement liée au protocole de rencontre (1. *L'entretien : une expérience attentionnelle et émotionnelle*). Si une dizaine de personnes a répondu favorablement à ma demande, d'autres ont refusé en avançant le fait qu'ils avaient été sollicités à de multiples reprises (par des architectes, sociologues ou journalistes). Je l'ai conçu de manière à construire une relation de confiance et j'en décrirai ses modalités, depuis le protocole de rencontre jusqu'à son organisation et sa saisie. J'analyserai ensuite, son influence sur le contenu et la construction de la parole. Quelles conditions doivent être réunies pour qu'une personne accepte de venir se raconter devant la caméra ? Comment, au-delà d'être une pratique consacrée au recueil et à la restitution d'une parole, l'entretien peut-il être la trace d'une relation ?

⁹⁴ DE SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Le petit prince*, Paris : Gallimard, 1990, p. 12.

⁹⁵ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015, p. 116.

La seconde est inhérente aux processus mêmes de la remémoration (2. *La description ou l'écriture du souvenir*). Puisqu'au cours de nos échanges, les habitants ont sollicité leurs souvenirs, ils ont été confrontés à la difficulté de décrire ce qui leur était le plus proche — quotidiennement éprouvé — mais qui pour autant échappait à leur attention. Les représentations ne peuvent uniquement être considérées dans leurs matérialités, mais bien dans leur contexte de production. J'analyserai les actes descriptifs qui ont permis la restauration⁹⁶ de gestes et de comportement encodés ainsi que les actes narratifs corollaires. Comment actualisent-ils les souvenirs du lieu ? Quelles stratégies graphiques, gestuelles et narratives ont-elles été déployées ? Comment le récit peut-il participer à la falsification des souvenirs ou au contraire à sa rectification ?

La dernière condition est quant à elle relative à la matérialisation du souvenir (3. *L'acte cartographique*). En les convoquant, les habitants ont par l'intermédiaire du tracé, du geste et de la parole, représenté leur espace de vie aujourd'hui disparu. Ils ont donné formes, mouvements et orientation à des réminiscences physiques, symboliques et subjectives, mettant ainsi en évidence la dimension vécue et pratiquée du lieu. Comment la représentation produit-elle le signifiant d'une réalité et son image par l'indexation et l'imaginaire ? Comment l'acte cartographique actualise-t-il les relations qu'entretient l'individu et le lieu qu'il décrit ? Quelles en sont les composantes ?

1. D'UNE PAROLE DONNÉE A LA CONSTRUCTION D'UNE REPRÉSENTATION

« En se racontant, on sait qu'on va apprendre des choses sur soi-même. C'est parce que ce qu'on dit va être formalisé par quelqu'un d'autre, va passer par le regard de quelqu'un d'autre, que certaines

⁹⁶ SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres, New York : Routledge, 2002, p. 22.

barrières peuvent tomber et que les choses prennent de la valeur. »⁹⁷

Cet usage de la parole s'inscrit dans une généalogie de pratique artistique qui, depuis les années 1970 où l'artiste tourne la caméra vers lui-même⁹⁸ (Jonas Mekas) jusqu'aux années 1980 où il invite une personne à se livrer face à elle (Valérie Mréjen), interroge les procédures d'écritures du soi. L'intime, cette frontière abstraite qui détermine *a priori* ce qui n'appartient qu'à l'individu et qui le sépare du reste du monde, est ici exposé.

Si décrire son appartement n'est pas une chose aisée, cela l'est d'autant plus lorsqu'il faut pour le représenter convoquer ses souvenirs, se soumettre aux exigences de la représentation, et ce, sous le regard déporté et démultiplié d'une personne étrangère. J'ai donc envisagé l'entretien non pas comme une méthode de recueil de données — qui aurait pu mettre à distance les interlocuteurs —, mais comme un échange. Puisqu'il m'a semblé évident que les habitants ne se livreraient à moi, qu'à condition d'établir une relation de confiance, j'interrogerai dans un premier temps les conditions matérielles et relationnelles de nos rencontres (a. *Modalités de recueil*).

Le repli introspectif nécessaire à ma demande implique néanmoins la présence d'un autre. Si elle est soustraite au regard immédiat du spectateur, elle s'affirme dans les stratégies de formalisation de l'échange (protocole), et d'enregistrement (cadrage puis montage). J'interrogerai dans un second temps leurs influences sur les postures et les attitudes de chacun, mais également sur le contenu (b. « *Je filme pour observer* »).

⁹⁷ MILON Alain, *Art de la conversation*, Paris : Presse Universitaire de France, 1999, p. 10.

⁹⁸ Voir à ce sujet les ouvrages suivants : ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi : essai*, Paris : Harmattan, 2008 (Histoires et idées des arts), 250 p. ; DUMAS RIBADEAU Isabelle, *Le je filmé*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995, 100 p. ; *Sphère de l'intime [Le Printemps de Cahors : photographie & arts visuels, 1998]*, France : Actes Sud, 1998, 92 p.

a. Modalités de recueil

Les entretiens ont été menés dans le but d'observer le surgissement de la mémoire, mais j'ai pris la pleine mesure des difficultés auxquelles j'ai confronté les habitants en portant tout d'abord un regard réflexif, non pas sur la demande — bien qu'elle soit déterminante —, mais sur leurs conditions de réalisation.

Les moyens employés relèvent plus d'un « bricolage intuitif » que d'une véritable méthode. J'interrogerai leurs modalités, depuis le protocole de rencontre jusqu'aux conditions d'enregistrements.

Dès mon arrivée sur le lieu de rendez-vous, j'ai demandé l'autorisation d'installer le matériel d'enregistrement : un enregistreur et un appareil photographique numérique. Si cette demande n'a fait l'objet d'aucune objection et d'aucune gêne au cours des représentations, elle était néanmoins un obstacle à surmonter pour gagner la confiance que je tentais d'établir. J'ai donc choisi de ne pas les filmer frontalement, et de seulement les enregistrer. Pour Christian Lallier, l'obtention de cet accord souvent tacite, s'explique pour diverses raisons⁹⁹. La première est relative au fait que la personne s'estime convenablement engagée¹⁰⁰. L'image qu'elle accepte de livrer d'elle-même est en d'autres termes, conforme à ses attentes. Elle correspond pour celles qui ont accepté de travailler avec moi, à l'engagement quotidien qui était le leur ; dans la vie de quartier par exemple. Plus qu'un engagement personnel, il s'agissait pour certains de faire entendre leur point de vue jusqu'alors inaudible. La seconde se fait par convenance, puisque la personne n'ose pas exprimer son refus d'être filmée. Elle nie la présence de la caméra et celle de son opérateur. Cette situation ne me semble pas juste dans le cas présent, puisqu'ayant présenté les conditions en amont des rencontres, j'ai laissé la possibilité

⁹⁹ LALLIER Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2009, p. 146-151.

¹⁰⁰ GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, traduit par Alain KIHM, Paris : Éditions de Minuit, 1974, p. 9.

aux habitants de les refuser. La dernière est intrinsèquement liée à la confiance accordée à l'observateur. Si elle s'est très rapidement instaurée, il me semble que le travail de médiation mené pendant la démolition de la tour, ainsi que le bouche-à-oreille, a joué en ma faveur. Plusieurs d'entre eux avaient eu connaissance de ma démarche par des amis et des voisins.

La confiance qui m'a été accordée a été réaffirmée au cours des entretiens, parce que je ne les ai pas structurés par un questionnaire. Les habitants ont pu se saisir de ma demande en toute liberté et constater le fait que je n'intervenais pas dans leurs actions ou leurs propos. Esther Shalev-Gerz crée de la même façon une situation ouverte. Qui, de la question posée — « Quelle histoire faut-il raconter aujourd'hui ? » — jusqu'aux modalités même de l'entretien, permet à chaque personne de participer à la construction de son propre portrait. Dans ces conditions, les habitants d'Aubervilliers ont pu faire le choix du lieu de tournage, du cadrage et bien entendu de l'histoire.



Figure 13. Esther Shalev-Gerz, *Les portraits des histoires*, (Aubervilliers), 1998-2000

Dans son travail comme dans le mien, une conversion s'opère au cours de l'enregistrement. Il transforme l'anonyme en sujet : « *tout se joue dans la relation entre le moment de la rencontre qui constitue l'autre, quelconque, anonyme, en interlocuteur singulier, et le moment où, le contrat conclu [...], ce quelqu'un devient acteur, par le simple fait d'assumer la médiation de l'enregistrement* »¹⁰¹. Cette

¹⁰¹ ROYOUX Jean-Christophe, « Gillian Wearing : La violence des émotions au cœur du sujet », in *Gillian Wearing : sous influence*, [exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris

double posture de sujet et d'objet du récit est régie par un « *pacte autobiographique* »¹⁰² où les identités du narrateur, de l'auteur et du narrateur-personnage sont reconnaissables. Si ces informations n'apparaissent pas dans l'immédiateté des vidéos, les noms apparaissent dans l'ouvrage¹⁰³ réalisé par Shalev-Gerz. Bien que se rétablissant de l'identité participe à l'authenticité du récit, j'ai personnellement préféré les anonymiser. Mon travail porte sur l'expérience intime et singulier d'un lieu disparu, l'identification du témoin ne m'a donc pas semblé nécessaire. Cette absence n'affecte en rien l'expérience et n'en détermine ni la validité ni la pertinence.

Le lieu conditionne également l'échange et son organisation technique¹⁰⁴. Choisi par les habitants, il a le plus souvent été réalisé à leurs domiciles, mais d'autres ont préféré me rencontrer dans des lieux publics. Le médecin installé dans la tour m'a par exemple reçue dans son nouveau cabinet médical. Les modalités d'enregistrement sont ici conditionnées par le fait que nous n'étions pas installés côte à côte, mais de part et d'autre de son bureau. Puisque placés face à face, la proximité qui a pu se créer dans d'autres échanges, prenant parfois les traits de la confiance, n'a pas ici été possible. Un tel principe est à l'œuvre dans l'échange mené avec Madame S. et Monsieur M. puisqu'il a été mené dans un espace associatif, celui de l'Accueil Solidarité Insertion Montreynaud (ASIM). L'enregistrement sonore de cette rencontre est de mauvaise qualité, car par moments, des bruits couvrent leurs propos. L'influence du contexte me semble ici importante, mais si je ne peux en définir l'impact réel, je peux néanmoins en préciser la principale difficulté. En sollicitant leurs souvenirs, j'ai provoqué un effort mémoriel conséquent. Mais parce

du 10 mars au 6 mai 2001], Paris : Paris Musées & Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001, p. 16.

¹⁰² LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996, p. 11.

¹⁰³ SHALEV-GERZ Esther, *Les portraits des histoires, Aubervilliers*, Paris/Aubervilliers : ENSBA, Les laboratoires d'Aubervilliers, 2000, 12 p.

¹⁰⁴ « *L'objet technique ne peut pas plus être confondu avec un dispositif matériel qu'avec l'ensemble des usages "remplis" par ce dispositif : il se définit très exactement comme le rapport construit entre ces deux termes.* » in AKRICH Madeleine, « Comment décrire les objets techniques », *Technique et culture*, n° 9, 1987/1, p. 53.

qu'il devait être réalisé dans un environnement bruyant et en présence de plusieurs autres personnes, si étrangères soient-elles à la situation, il fut bien plus complexe. Mes rencontres avec Monsieur C. ont quant à elles eu lieu dans une maison de retraite. Nos échanges ont donc été interrompus par les exigences des soins. Quand le personnel soignant est entré dans la chambre pour la première fois, il a fait tomber le masque illusoire de l'échange. Le matériel que j'avais sciemment installé à une extrémité de la pièce, et qui me permettait d'embrasser toutes nos actions, est dès lors apparu comme lourd et encombrant. Lorsqu'il fut trop faible pour s'installer dans son fauteuil, j'ai cadré en plan serré de façon à ce que seuls son buste et son visage apparaissent dans le champ. Cette situation fut particulièrement émouvante, car malgré sa fatigue et sa vulnérabilité, il a souhaité que nous poursuivions notre discussion.



Figure 14. Entretien réalisé avec Monsieur C, 2011-2012

Erving Goffman décrit la relation sociale comme « *une situation où une personne est particulièrement forcée de compter sur le tact et la probité d'autrui pour sauver la face et l'image qu'elle a d'elle-même* »¹⁰⁵. Il décrit en d'autres termes, la responsabilité de l'interlocuteur à respecter l'intégrité physique et morale de l'autre. Responsabilité qui ne peut qu'être exacerbée par la confiance qui m'a été accordée, et qui conditionne par retour, ma capacité à préserver la dignité des personnes qui ont travaillé avec moi.

¹⁰⁵ GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, traduit par Alain KIHM, Paris : Éditions de Minuit, 1974, p. 39.

Au cours des échanges, mes interventions ont été peu nombreuses. En quelques occasions, elles m’ont permis d’obtenir des précisions sur des éléments contextuels (dates ou lieux) ou des éclaircissements sur des points qui m’avaient échappé. Si pendant ces échanges j’étais assise en face des habitants, je me suis placée derrière eux au cours des descriptions. De cette façon, j’ai pu avoir une vue plongeante sur leurs dessins.

Installés à une table, généralement celle du salon, ils ont dessiné avec un ou plusieurs feutres de couleurs sur les feuilles que j’avais mises à leur disposition. L’enregistreur numérique est resté sur la table tandis que l’appareil photographique était dans mes mains. J’ai choisi de ne pas utiliser le trépied que j’avais apporté, car il aurait troublé mes interlocuteurs, déjà impressionnés par le matériel. Je suis donc restée silencieuse et le plus immobile possible. N’étant plus dans leurs champs de vision et



Figure 15. Valérie Mréjen, *Portraits filmés*, 2002

ne pouvant plus communiquer mon attention de manière gestuelle ou posturale, j’ai dû exprimer mon engagement et faire savoir que j’étais attentive par quelques interjections. En procédant ainsi, j’ai adopté une posture de « *neutralité engagée* »¹⁰⁶, qui si elle ne peut être pleinement efficiente —

puisque l’observation modifie toujours la situation observée — implique de ma part une non-intervention dans les représentations. Si cette posture m’a permis de préserver la spontanéité de leurs souvenirs, les *Portraits filmées* (2002) réalisés par Valérie Mréjen les consignent à l’inverse. Convoqués à la demande de l’artiste, ils ne répondent qu’à une seule consigne : être marquant. Ils sont ensuite livrés à la première personne, face à la caméra. Si leurs authenticités ne peuvent être déniées, ils mettent toutefois en évidence la prégnance du dispositif filmique, qui par sa mise

¹⁰⁶ HEINICH Nathalie, *Ce que l’art fait à la sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, p. 71-72.

en scène affirme la présence de la caméra.

En laissant les propos advenir selon leurs propres logiques, j'ai intuitivement mis en œuvre une méthode qui pourrait être qualifiée d'entretien non directif¹⁰⁷ ou non-pré structuré. Elle a été construite de manière à préserver la nature inaugurale de la remémoration mimétique. Si ce n'est ma demande et le matériel fourni pour y répondre, je n'ai donné aucune contrainte, qu'elle soit temporelle ou audiovisuelle. C'est pourquoi les erreurs, les hésitations, les corrections apportées par les habitants, et lorsqu'un bras cache partiellement ou totalement le dessin, n'ont ni interrompu l'enregistrement ni même été coupées au montage. Un tel principe n'est pas à l'œuvre dans *Le mystère Picasso* (1956), puisqu'Henri Georges Clouzot dirige l'artiste en fonction de ses attentes et de ses besoins. Par le truchement du cadrage ou du montage, il met tantôt en exergue les gestes du peintre, tantôt le tracé. Tandis que le plan large permet d'observer Picasso, sa gestuelle, ses hésitations et ses repentirs, le plan rapproché permet d'appréhender les évolutions de l'œuvre. À certains moments Clouzot intervient, et invite l'artiste à produire en un temps donné, celui de la pellicule. L'« *observation change [ici,] et le phénomène observé et l'observateur du phénomène* »¹⁰⁸. Le dispositif contraint en ce sens, l'artiste et l'opérateur à se conformer aux attentes formulées ou projetées de l'autre.

Je dois de la même façon envisager le fait qu'au-delà de la réponse apportée à ma demande, les habitants ont pu imaginer mes attentes ou mes *desiderata*. Lorsque Madame D. choisit de recommencer son dessin, peut-être a-t-elle pensé que je souhaitais qu'elle ne réalise qu'un seul dessin par feuille. Ainsi, l'affirmation de Jacques Rancière selon laquelle le cinéaste est « *un artiste "scrupuleusement*

¹⁰⁷ « L'E.N.D.R. [entretien non-directif de recherche] apparaît [...] comme un kaléidoscope riche en couleurs, mais changeant au gré des méthodes et des techniques. Dispositif empirique, modulable et adaptable aux projets et aux situations, celui-ci ne saurait dispenser d'énoncer le mode d'utilisation : la méthode de référence, les objectifs et les moyens utilisés. » In BLANCHET Alain, « Pour une présentation de l'histoire et des différentes écoles d'"entretien non-directif" de recherche », in *L'Entretien dans les sciences sociales : l'écoute, le sens et la parole*, Paris : Dunod, 1988, p. 77. Voir également SIMONOT Michel, *Entretien non-directif, entretien non-préstructuré : pour une validation méthodologique et une formalisation pédagogique*, Bulletin de psychologie, 1979 (XXXIII/343), p. 155-164.

¹⁰⁸ FOREST Fred, *Art sociologique*. Vidéo, Paris : Union générale d'éditions, 1977, p. 363.

honnête”, un artiste [qui] ne triche pas, qui ne peut pas tricher, puisqu’il ne fait qu’enregistrer »¹⁰⁹ permet de mettre en tension ce qui relève de l’observation du réel (et qui en un sens se rapproche du documentaire) et à l’inverse, de la fable. Si le film de Wim Wenders, *Alice dans la ville* (1973) présente les rebonds successifs de la mémoire et par conséquent, les errances des protagonistes, mon protocole de rencontre et la méthode employée enregistrent *a contrario* l’émergence du souvenir tel qui est advenu. Mais malgré le fait qu’ils aient été conçus de manière à ce que les habitants ne les éprouvent pas comme des contraintes, leurs influences ne peuvent être déniées.

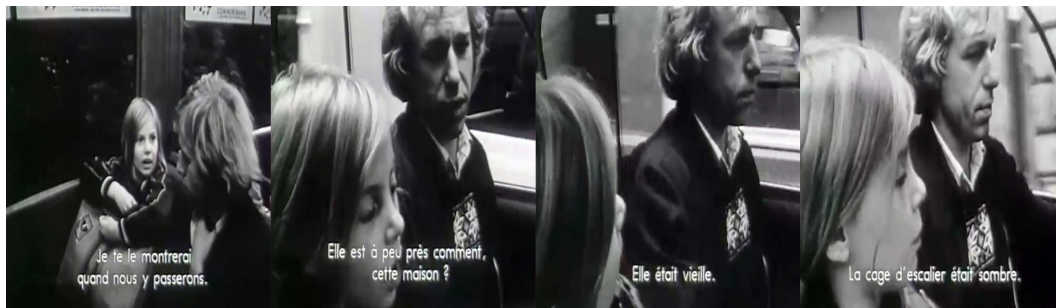


Figure 16. Wim Wenders, *Alice dans la ville*, 1973

J’ai été et je le suis encore aujourd’hui, étonnée que des personnes acceptent de me confier leurs souvenirs, de partager leurs histoires ou encore de décrire leur ancien appartement à une inconnue ; mais sans elles, je n’aurais pu mener à bien ce travail. Elles ont livré ce qu’Arlette Farge nomme des archives brutes : celles qui « livrent ce qui n’aurait jamais été prononcé si un événement social perturbateur n’était survenu. »¹¹⁰ Le véritable élément « perturbateur » n’est pas la demande, mais bien son observation. Notre échange s’est par conséquent construit à partir d’un rapport de confiance, nécessaire et suffisant, pour qu’elle ne devienne pas un frein à l’émergence des souvenirs.

¹⁰⁹ RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique (2001)*, Paris : Éditions Points, 2016, p. 9.

¹¹⁰ FARGE Arlette, *Le goût de l’archive*, Paris : Seuil, 1989, p. 13.

b. Je « filme pour observer »¹¹¹.

Les souvenirs convoqués au cours des échanges ont été partagés et représentés. Ils ont en outre été adressés et enregistrés. Ce travail met donc en œuvre des procédés dialogiques singuliers puisque la fonction technique du matériel met en exergue le rôle de chacun : l'un dessine, l'autre observe.

Si j'ai anticipé les modalités de production des *Croquis cartographiques*, je n'avais pas envisagé l'impact de mon observation sur ces derniers. Je me propose d'analyser ici son influence sur les procédés dialogiques de l'échange.

Une fois soumis au regard du spectateur, l'enregistrement des *Croquis cartographiques* révèle une valeur d'adresse. Inhérente aux actes descriptifs et d'observations, elle s'exprime verbalement et gestuellement. En me sollicitant — « *tu le savais cela ?* » ou encore « *attendez* » —, les habitants ont fait tomber le masque illusoire de l'observation. Ces interpellations peuvent être assimilées au regard-caméra (proscrit dans les fictions cinématographiques) puisqu'elles visent à obtenir une réponse ou un positionnement de ma part. Ils m'ont par ailleurs interpellée physiquement. Quand Monsieur M. décrit son cabinet médical, il m'adresse d'un geste de la main ses explications et m'explique ses déplacements (ici signifié par/) :

« — *Donc les gens rentraient par-là/. Ils entraient, ils allaient dans la salle d'attente/là c'était fermé/la porte était fermée/. Ils rentraient dans la salle d'attente. Moi j'allais les chercher dans la salle d'attente puis ils repartaient par là. »¹¹²*

En accompagnant son propos d'une gestuelle coverbale¹¹³ — de mouvements de la

¹¹¹ Frédéric Wiseman dans le documentaire de Michel Gayraud. GAYRAUD Michel, *Wiseman USA*, 52 minutes, vidéo Ciné Troc (P.O Bardet)/CFPJ/Vidéographe (Montréal), 1986.

¹¹² Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 1* de Monsieur M. en annexe.

¹¹³ Pour illustrer l'implication gestuelle du corps pendant une prise de parole, Geneviève Calbris s'appuie sur l'étude de la gestuelle de Lionel Jospin pendant des entretiens télévisés réalisés entre 1997 et 1998, période à laquelle il est Premier Ministre de la France. Son étude

main, du corps ou encore du visage —, il engage un jeu dialectique entre un système verbal et gestuel. Quand il s’engage dans une nouvelle phase du récit, il quitte, une position que je pourrais qualifier de base : celle qui consiste à joindre ses mains au bord du bureau. Lorsqu’ensuite il les sépare, se repositionne sur sa chaise, il désigne un élément du dessin ou appuie son propos d’un geste de démonstration. Une fois réalisé, il joint à nouveau ses mains au bord du bureau, marquant ainsi la fin de sa démonstration.

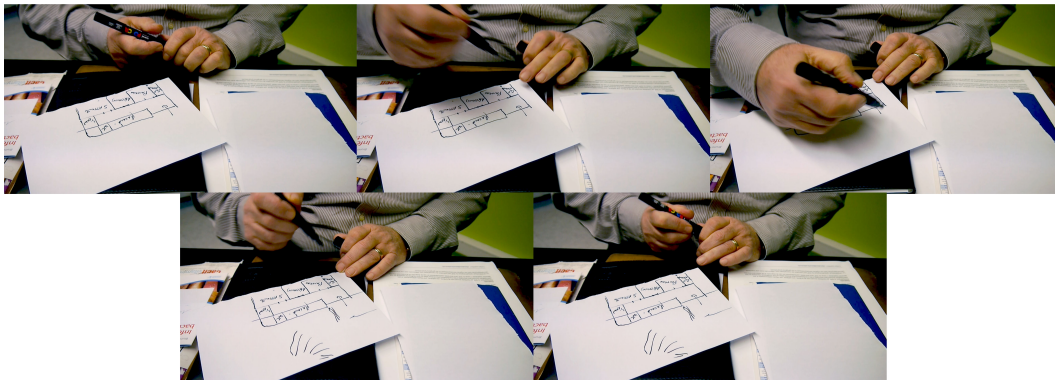


Figure 17. Entretien réalisé avec Monsieur M, 2012

porte sur ses six premières interventions dans les journaux télévisés de TF1, A2 et FR3 et plus spécifiquement aux gestes « *pointés vers soi ou paume en contact de la poitrine accompagnant les expressions verbales d’implication de soi ; puis les gestes récurrents censés traduire l’implication dans la fonction et les gestes ayant les mêmes significations que ces récurrents, cela à titre de vérifications.* » Pour ce faire, Calbris imagine un code spécifique qui différencie entre autres, les intonations de voix et les gestes relatifs à l’implication du sujet. En voici deux exemples :

« — Codage de la voix. L’accent d’insistance est indiqué par des petites majuscules, en italique comme en romain. Les coupures mélodiques autres que celles couramment signalées à l’écrit (, ; : .) sont indiquées par une barre droite (|). Par exemple :

4.3 D’abord, depuis plusieurs mois, le chômage est | stabilisé. Je pense que nous allons le faire | REculer. Pourquoi nous allons le faire REculer ?

— Codage signalétique du geste dans l’énoncé. Tous les gestes ne sont pas étudiés. Pour chaque geste noté, la chaîne verbale correspondant à la durée du geste codé est mise en italique. Par exemple :

4.2 Et hier, simplement, j’ai dit à l’Assemblée nationale : il faut maintenir le cap qui est le notre parce que, [geste 1] JUstement, le CAP qui est le nôtre, [geste 2] c’est de mettre CENTralement la politique économique du gouvernement SUR l’emploi CONTRE le chômage. »

J’ai délibérément choisi de ne pas mettre en italique la citation, car son emploi correspond au code employé par l’auteur. CALBRIS Geneviève, « Principes méthodologiques pour une analyse du geste accompagnant la parole », *Mots*, vol. 1, n° 67, 2001, p. 129-132.

Ce changement de posture m'apparaît comme la réaffirmation de son engagement dans la discussion que nous menons. Cette expressivité du corps, qu'elle soit spontanée ou non, est signifiante pour moi puisqu'elle exprime « *par le faire [...] une chose en la reproduisant, en la figurant.*¹¹⁴ » Si elle ne peut être comprise hors de son contexte de production et qu'il ne s'agit plus ici d'une conversation tenue entre deux personnes se faisant face, elle affirme toutefois la nature dialogique de l'enregistrement. Cette dernière ne pouvant être garantie que par la « *participation active* »¹¹⁵ de l'opérateur.

En combinant les actions filmer et observer, j'adopte une posture singulière où je ne suis ni une spectatrice ni un témoin distancié ni même une interlocutrice directe. Je participe à la situation puisque je « *filme pour observer* »¹¹⁶. Dans *Les gestes du professeur* (1974), les gestes coverbaux de Vilém Flusser répondent aux « *gestes mouvements* »¹¹⁷ de Fred Forest.

*« Je continuais à expliquer, accompagnant, comme je le fais toujours, mon discours verbal par des gestes appropriés de mes mains et de mon corps — la caméra que Forest tenait entre ses mains suivait obligatoirement mes gestes par des “gestes mouvements” correspondants — mais ses gestes obligeaient à leur tour mes propres gestes à se modifier en réponse. Ainsi un dialogue s'était établi, dont les nombreux niveaux n'étaient pas entièrement conscients ni pour Forest ni pour moi, car ils n'étaient pas tous délibérés — mes mains répondaient aux gestes de la caméra, et la modification de leurs mouvements changeait, subtilement, mes paroles et mes pensées. Et Forest bougeait non seulement en réponse à mes mouvements, mais aussi aux pensées que j'articulais verbalement. »*¹¹⁸

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹¹⁵ FOREST Fred, *Art sociologique. Vidéo*, Paris : Union générale d'éditions, 1977, p. 363.

¹¹⁶ Propos de Frédéric Wiseman dans le documentaire de Michel Gayraud. GAYRAUD Michel, *Wiseman U.S.A.*,⁵² minutes, Vidéo Ciné Troc (P.O Bardet)/CFPJ/Vidéographe (Montréal), 1986.

¹¹⁷ FOREST Fred, *Art sociologique. Vidéo*, Paris : Union générale d'éditions, 1977, p. 361.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 361.



Figure 18. Fred Forest, *Les gestes du professeur*, 1974

Quand Alexandre Astruc émet l'hypothèse selon laquelle le cinéma est un langage, il l'envisage comme « *une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée* »¹¹⁹. Dans son célèbre manifeste *Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo*, il rompt définitivement le lien qui associe cinéma et divertissement ou cinéma et enregistrement du réel. En associant la caméra et le stylo, il fait coïncider l'outil et la pratique. Il rejoint en ce sens la terminologie de Flusser, qui qualifie le film et la vidéo d'« *instrument* »¹²⁰. Contrairement à l'outil qui permet de réaliser une opération déterminée (une caméra enregistre une action par exemple), l'instrument est au sens large un outil qui permet de mener à bien un projet¹²¹. Je peux dès lors envisager le fait que la caméra n'est pas uniquement un outil de saisie ou un instrument d'observation, elle est les deux à la fois. Elle ne produit pas un discours sur la production cartographique des habitants, mais établit un dialogue et en conditionne les modalités.

Le projet *Walk and Talk* (2015) proposé par Karen O'Rourke, met en exergue ce principe puisqu'il déploie un dispositif de caméra embarquée. Lorsqu'elle *interview* les artistes qui ont participé à son ouvrage *Walking and Mapping : Artists as Cartographers*, elle leur propose d'en choisir les modalités : lieu, durée, usage et

¹¹⁹ ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde — La Caméra-stylo », *L'écran français*, n° 144, 30 mars 1948, p. 5.

¹²⁰ FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Bandol ; Paris : Al Dante ; Aka, 2014, p. 201.

¹²¹ INGOLD Tim, *The Appropriation of Nature : Essays on Human Ecology and Social Relations*, Manchester : Manchester University Press, 1986, p. 47.

manipulation du matériel d'enregistrement. Quand Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon présentent leur projet, *Random GPS* (2009 et 2010), l'entretien est réalisé dans un bus. Trois caméras (GoPro) filment la conversation. La première est prise en charge par Wagon. Elle la place tantôt sur le dossier du siège avant, pour présenter au regard du spectateur un plan large et stable de l'avant du bus inoccupé, tantôt sur la banquette, entre l'intervieweur et elle-même. Elle enregistre en contre-plongée la conversation. La seconde est tenue par Degoutin. Assis à l'arrière, il filme en plan large l'ensemble de la scène. Une troisième est dans les mains d'O'Rourke qui filme tour à tour ses interlocuteurs en portrait. Puisque la caméra est manipulée, on observe un report du regard de l'œil à la main.

Le montage synchronisé restitue ensuite l'ensemble des points de vues en *split-screen*. Cette démultiplication du regard met en exergue les relations qu'entretiennent les artistes et l'espace qu'ils ont choisi. Si bien que Wagon s'interrompt dès qu'elle remarque une librairie qui jusqu'alors lui était inconnue. Cette découverte fortuite lui permet de rebondir et de poursuivre la conversation en s'appuyant sur le concept de sérendipité. Cette spécificité n'est pas opérante dans mon travail puisque le lieu n'intervient pas dans l'échange. Il le conditionne, interfère parfois, mais n'entre pas en résonance avec ce dernier.

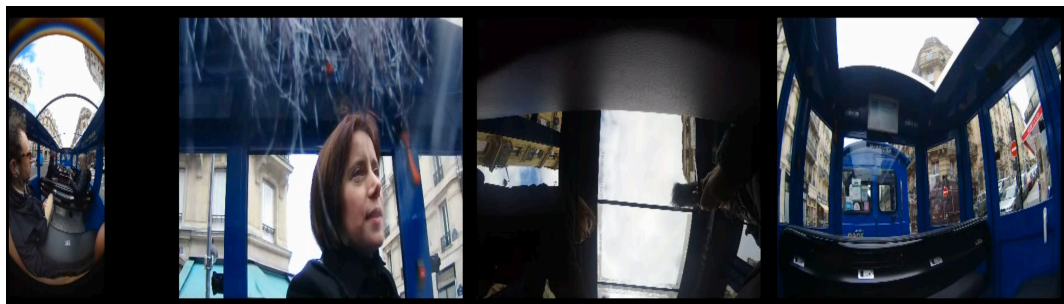


Figure 19. Karen O'Rourke, *Walk and Talk*, entretien réalisé avec Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, 2015

Puisque le dispositif met en exergue l'interaction et *de facto* ma posture d'observatrice-filmante, l'enregistrement s'affirme comme un témoignage. Il peut

dès lors être considéré comme un « *documentaire d'observation* »¹²².

Contrairement à l'œuvre documentaire qui tend à une forme d'objectivité et donc de véracité, il revendique *a contrario* sa subjectivité. Celle qui autorisa les contemporains de William Turner à qualifier son œuvre *Snow Storm — Steam-Boat off a Harbour's Mouth making signals in shallow water and going by the lead. The author was in this storm on the night the « Ariel » left Harwich*, comme étant indéchiffrable. Avec ce titre légende, il affirmait cependant sa posture de témoin. La toile ne pouvait par conséquent être qu'une représentation sensible et sensorielle de son expérience de la tempête.

L'enregistrement peut également être considéré comme une « *représentation intégrale* »¹²³ dans le sens où ses conditions d'enregistrements ne se sont pas cachées. Cette idée est développée par Masaki Fujihata. Quand il engage une réflexion sur la notion de frontière, il produit par l'intermédiaire d'une pratique de la marche et de l'*interview* des informations visuelles et narratives géolocalisées. Il les restitue ensuite sous forme d'installation plurimedia (*FieldWork@Alsace*). Grâce à un écran et à des lunettes polarisantes, le spectateur appréhende les séquences vidéo qu'il a capturées. Réalisées à l'aide d'un caméscope DV, elles dévoilent à la fois la personne interviewée et les actions produites par l'artiste au cours de l'échange. La caméra est sans cesse en mouvement, elle suit les mouvements des personnes, enregistre ce qu'elles désignent. De cette façon « *les gens peuvent voir non seulement mes images, mais aussi saisir comment je me comporte pour les prendre.* »¹²⁴ Ce dispositif met en exergue la situation filmante, celle où la personne filmée agit comme si la présence de la caméra n'était pas incongrue, et l'observateur, comme si elle n'était pas un obstacle.

¹²² LALLIER Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2009, p. 12.

¹²³ Entretiens avec FUJIHATA Masaki réalisés à Tokyo le 15 mars 2003, à Genève le 24 avril 2004 et le 8 juillet 2005 par Jean-Louis BOISSIER, Daniel PINKAS, Caroline BERNARD, et Annelore SCHNEIDER. URL : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=278>. Consulté le 3 janvier 2019.

¹²⁴ *Ibidem*.



Figure 20. Masaki Fujihata, *FieldWork@Alsace*, visuel du travail de terrain et vues de l'installation interactive, 2002

Cette double dénégation s'apparente à ce que Jean-Marie Schaeffer nomme une immersion fictionnelle. Cette situation « *pourrait en fait être comparée à celle dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous sommes victimes d'une illusion perceptive tout en sachant qu'il s'agit d'une illusion. [...] c'est-à-dire lorsque je suis à même d'empêcher qu'elle se transforme en croyance perceptive* »¹²⁵. Une telle confusion n'est pas possible dans mon travail puisque le dispositif d'enregistrement, si léger soit-il, ne peut être ignoré par le simple fait qu'il s'interpose entre la personne et moi. Il peut toutefois, une fois exposé, mettre en abyme la situation filmante puisque la valeur d'adresse permet au spectateur d'adopter la posture qui fut la mienne. Les interpellations qui m'étaient jusqu'alors adressées sont par l'intermédiaire du dispositif d'exposition, adressées au spectateur. L'enregistrement de nos échanges met par conséquent en évidence la porosité qui existe entre fiction et documentaire. La première, soutenue par les modalités d'observations, contraste avec la seconde, soit une forme d'authenticité du récit. Il permet par retour d'interroger notre rapport au réel.

*

¹²⁵ SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, p. 191.

Les entretiens m'ont permis de réunir des informations historiques et contextuelles relatives au quartier et à la tour Plein Ciel, de recueillir des histoires de vie et d'observer l'actualisation d'un lieu de vie aujourd'hui disparu. Ces échanges ont donc été conçus et pensés comme un dispositif et non comme une méthode ; grâce auquel, une réminiscence pourrait être sollicitée. La formulation de ma demande, ses modalités matérielles et relationnelles ont conditionné cette dernière et l'ont inscrite dans une relation dialogique singulière, puisqu'enregistrée.

Les captations ont ensuite été traitées et utilisées de diverses manières. Les échanges ont été retranscrits sous forme de *verbatim* de manière à être appréhendés dans leur totalité et leur déroulement. Grâce aux enregistrements, j'ai pu observer et analyser les composantes graphiques, verbales et gestuelles de l'acte mémoriel (*Chronologies cartographiques*), que je présenterai dans le prochain chapitre. Ils ont enfin été utilisés dans les divers dispositifs d'expositions que je décrirai dans une dernière partie (IV. *Le dispositif*). Incorporés comme archives brutes dans des agencements qui tendent à confronter les perceptions individuelles et les représentations collectives, ou traités comme matériau sonore qui permet d'interroger le possible déploiement du sensible, ils sont à la fois le support d'une réflexion sur les modes du « faire » et du « dire » dans un acte de remémoration, et les matériaux premiers d'un travail contextuel.

2. FAIRE L'EXPÉRIENCE D'UNE REMÉMORATION MIMÉTIQUE

« La maison nous fournira à la fois des images dispersées et un corps d'images. Dans l'un et l'autre cas, nous prouverons que l'imagination augmente les valeurs de la réalité. [...] À travers les souvenirs de toutes les maisons ou nous avons trouvé abri, par-delà toutes les maisons que nous avons rêvé habiter, peut-on dégager une essence intime et concrète qui soit une justification de la valeur singulière de toutes nos images d'intimité protégée ? Voilà le problème central. »¹²⁶

L'invitation « *pouvez-vous me décrire votre ancien appartement ?* » interroge les deux pôles du concept de mémoire, qui depuis la mémorisation jusqu'à la réminiscence rendent compte d'une expérience spatiale intime et quotidienne, réelle et imaginaire. Puisqu'ils sont intimement liés à l'expérience, l'une révolue, l'autre immédiate, je me propose d'envisager la remémoration mimétique comme un acte performatif dans la mesure où le lieu est actualisé par des gestes « *encodés [... et] restaurés* »¹²⁷.

La mémoire procédurale permet grâce à des gestes *a priori* spontanés de réaliser des actions quotidiennes de manière habituelle ou inconsciente ; « *Celui qui marche se souvient de savoir marcher – mais se souvenir n'est pas conscient – [...] on marche comme si on avait toujours su marcher* »¹²⁸. Les procédés et les techniques entre autres décrites par Marcel Mauss — relatives au dessin et à l'écriture, renseignent le degré de maîtrise des procédés misent en œuvre, mais également les

¹²⁶ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace (1957)*, Paris : Presses universitaires de France, 2012, p. 23.

¹²⁷ SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres, New York : Routledge, 2002, p. 22.

¹²⁸ VALÉRY Paul, *Œuvres complètes, Cahiers*, Vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1973, p. 1 219.

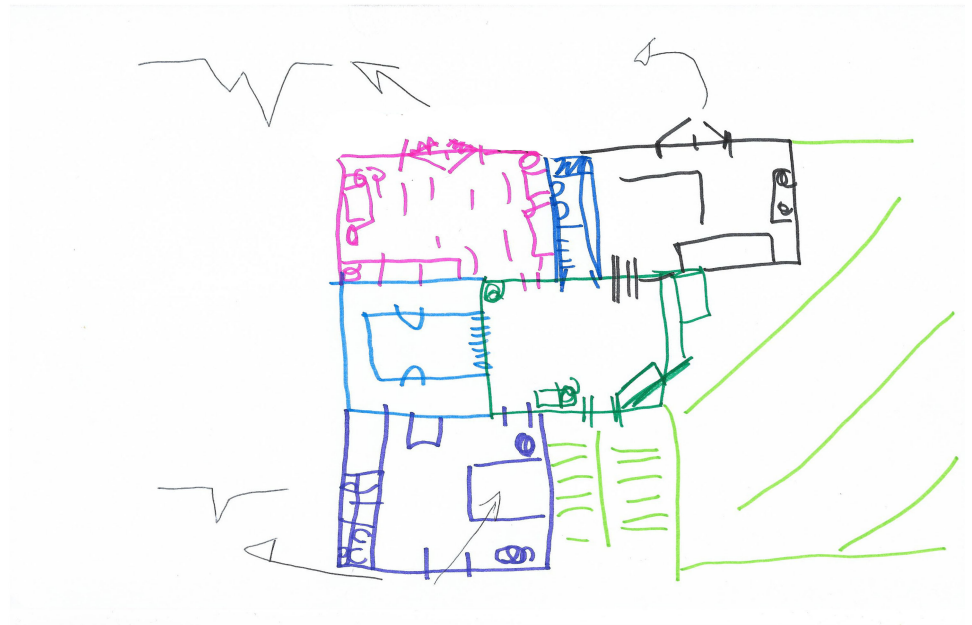
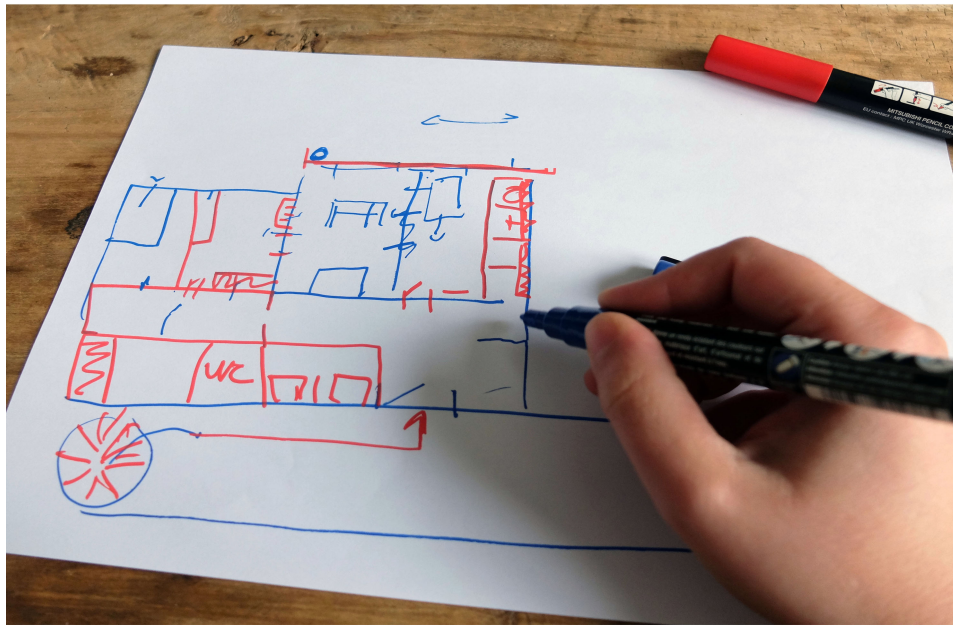


Figure 21. Chronologies cartographiques, Madame et Monsieur A, 2016

modalités d'actualisation du souvenir. En m'appuyant sur l'enregistrement des *Croquis cartographiques*, j'analyserai dans un premier temps les actes graphiques et gestuels inhérents à l'actualisation du souvenir (a. *Observer et renseigner le surgissement du souvenir*).

Une forme de mémoire imaginative, qu'elle soit volitive, spontanée et parfois intempestive est par ailleurs mise en exergue par les gestes réalisés au cours de la description. L'alternance de gestes narratifs et producteurs de traces met d'une part en évidence le fait que l'objet décrit, puisqu'il est soustrait au regard, advient au moment même où il est représenté. Elle met d'autre part en lumière le fait que le souvenir est à la fois provoqué et convoqué par une déambulation organisée dans un espace projectif. Il apparaît tantôt de manière affirmée et complète, tantôt de manière incertaine et lacunaire. Puisque la description est l'acte par lequel une personne fait advenir un objet absent, je décrirai dans un second temps la médiation du souvenir et ses stratégies narratives (b. *Médier une remémoration mimétique*).

a. ***Observer et renseigner le surgissement du souvenir***

« Nous décrivons à nous-même comme nous décrivons aux autres, et nous décrivons par des gestes ébauchés, ce qui fait naître dans l'esprit les représentations et les images. »¹²⁹

L'analyse des descriptions a mis en évidence le fait que la réminiscence s'exprime à travers des actes. Le corps s'affirme ici comme une interface. Il est le point de contact entre la dimension vécue et ressentie du geste décrite par Aristote¹³⁰. Si la *potentia passiva* s'exprime dès que le corps est affecté par un

¹²⁹ JANET Pierre, *L'évolution de la mémoire et la notion du temps (Leçons au Collège de France 1927-1928)*, Paris : Harmattan, 2007, p. 192.

¹³⁰ La *dunamis* aristotélicienne désigne tout à la fois une puissance active — *poiètikè*, capable de produire un changement et une puissance passive – *pathètikè*, capable de rendre le sujet

mouvement, la *potentia activa* est *a contrario* la puissance dynamique volontaire qui participe à la réalisation d'un mouvement.

En mobilisant une mémoire à la fois procédurale, imageante et affective, les habitants ont eu recours à une gestuelle variée. Je me propose d'en décrire et d'en analyser les composantes gestuelles et graphiques.

J'ai identifié diverses gestuelles que j'ai discriminées en cinq catégories : *tracer, écrire, récit, usage* et enfin, *appréhension*. Pour ce faire, j'ai imaginé un outil de visualisation — *Chronologies cartographiques* — grâce auquel, j'ai pu les discriminer et observer les diverses étapes de construction du dessin. Cette nomenclature permet de différencier les gestes descriptifs, relatifs à la trace (celle du crayon sur le support), performatifs (uniquement constitués de gestes) et enfin coverbaux (ceux qui accompagnent le récit). J'ai produit deux types de représentation (l'une adopte la forme d'un schéma, l'autre celle d'une chronologie) et une légende commune.

– La gestualité liée à l'*écriture* répertorie les actions scripturales, qu'elles soient composées de mots ou de pictogrammes.

Les lignes noires numérotées représentent l'inscription d'un mot, généralement celui des pièces.

La flèche noire est un pictogramme dessiné par le témoin qui représente un point de vue sur un élément du paysage, urbain ou végétal.

La ligne portant une étoile est également un pictogramme dessiné par le témoin, qui représente un élément du paysage (les terrils par exemple).

La croix noire est une rature faite sur un élément du dessin.

– Les différents éléments de *tracé* sont relatifs au dessin architectural.

Les lignes de couleurs représentent les pièces, soit les murs et les

sensible à ce changement.

cloisons.

Les points orange correspondent à des détails architecturaux.

Les lignes jaunes sont une matérialisation du geste d'appréhension du tracé, celui que le témoin fait avant de tracer la ligne.

- Les éléments du *récit* sont représentés soit dans la ligne chronologique, soit à sa verticale.

Les lignes réalisées au crayon et annotées R ou D, tracées à la verticale, représentent les moments où le témoin raconte, ils sont tantôt des éléments de récit ou de description.

Les lignes jaunes marquées d'un A représentent les phases de réflexion, celles où le témoin arrête son geste.

Les lignes grises consignent les divers mouvements de la main au-dessus de la feuille.

Enfin, les points rouges ou les croix jaunes représentent l'intervention d'une tierce personne, soit pour indiquer de la main un élément, soit pour préciser oralement un élément.

- Les gestes liés aux *usages* rendent compte des déplacements du témoin dans l'espace décrit.

La flèche verte est dessinée par le témoin et désigne le sens de circulation dans les espaces.

Les lignes grises consignent les gestes réalisés pour visualiser les déplacements dans l'espace. Contrairement au précédent pictogramme, ces lignes ne sont pas tracées par le témoin, elles renseignent les mouvements de la main au-dessus de la feuille au cours du récit.

- Enfin, les gestes de *préhension* répertorient les différentes manipulations du support.

Le carré bleu représente la manipulation de la feuille, son positionnement sur la table de travail. La somme de ces manipulations est consignée dans le coin supérieur droit des *croquis cartographiques*.

Les points noirs correspondent à la position de la main gauche sur le

support.

Les chiffres bleus renseignent de la même façon celle de la main droite.

La matérialisation du souvenir s'exprime à travers des procédés de représentation et d'annotation. Cette première typologie de geste — *tracé et écriture* — relève de la trace et met en œuvre un travail mémoriel double, puisqu'il s'agit d'une mémoire à la fois procédurale (l'écriture) et imageante (le dessin).

Henri Bergson distingue une mémoire où la répétition d'un fait le transforme en habitude, d'une autre où le fait est si spécifique qu'il s'imprime directement dans notre cerveau. La première nécessite un travail, tandis que la seconde est spontanée. Si une leçon est apprise grâce à la répétition d'un effort — autrement dit « *pour l'apprendre par cœur je la lis d'abord en scandant chaque vers ; je la répète ensuite un certain nombre de fois. À chaque lecture nouvelle, un progrès s'accomplit* »¹³¹ - le souvenir de cette lecture est *a contrario* une expérience unique. En distinguant les mécanismes mémoriels d'un apprentissage et d'une expérience, Bergson différencie ce qui serait le fruit d'un effort, d'une expérience singulière. Si écrire est une habitude, une aptitude acquise dès notre plus jeune âge, le dessin est pour le plus grand nombre, une pratique occasionnelle. Les habitants n'interrogent pas leurs mémoires pour former les mots qu'ils inscrivent, ils le font pour représenter l'espace, l'agencer et le situer. Le tracé nécessite un effort conséquent, car la demande est inhabituelle et inaugurale.

Les *gestes du tracé* s'accompagnent de *gestes d'appréhensions* : ceux que la personne réalise en amont du trait, crayon en main et au-dessus de la feuille, à l'emplacement même du trait en formation. Parmi les différents espaces représentés par Monsieur Q., j'ai remarqué que les parties communes en comportaient plus que l'appartement. Pourquoi une telle différence ?

Puisque les gestes d'appréhension (en bleu sur le schéma ci-contre) sont plus

¹³¹ BERGSON Henri, « Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit (1939) », *Les classiques des sciences sociales*, UQAC, 2 février 2005, p. 47. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html. Consulté le 12 octobre 2017.

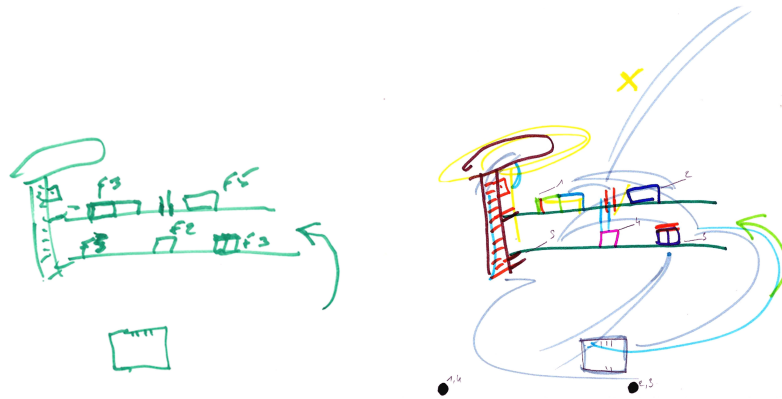


Figure 22. Croquis cartographique et Récits cartographiques #2 de Monsieur Q, 2016

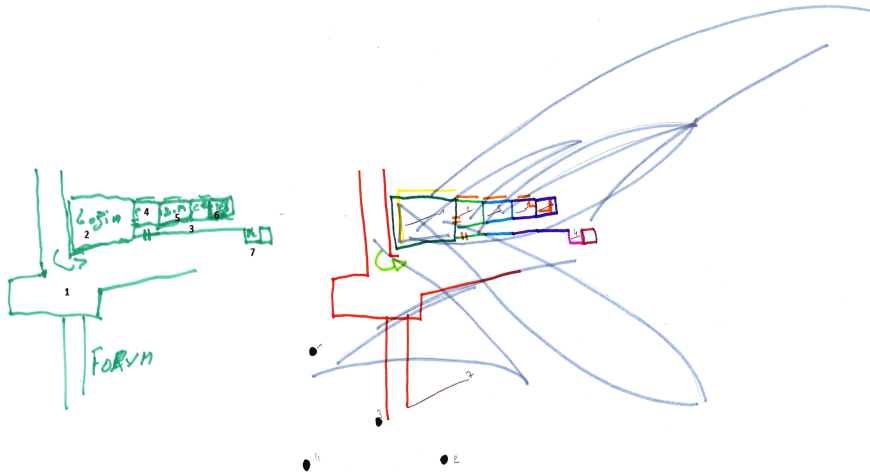


Figure 23. Croquis cartographique et Récits cartographiques #1 de Monsieur Q, 2016



Figure 24. Chronologie cartographique #2 de Monsieur Q, 2016

présents dans certains espaces et qu'ils disparaissent au fur et à mesure de l'entretien, nous pourrions envisager le fait que ce phénomène rend compte du degré de maîtrise et de pratique du dessin. L'appréhension initiale à produire une représentation juste et techniquement correcte s'efface au fil de l'entretien et permet d'observer un tracé plus assuré et affirmé dans le dernier dessin.

Dans une autre mesure, il semble que la représentation du logement soit plus aisée que celle des parties communes (le palier ou l'entrée). Elles n'ont pas été l'objet d'une attention singulière et par conséquent, n'ont pas été aussi bien mémorisés que l'appartement. « *La familiarité [qui] constitue notre rapport fondamental au monde* »¹³² pourrait donc expliquer une telle différence. Ils représentent ainsi l'effort mémoriel en cours. Quand Monsieur Q. hésite, qu'il interroge sa mémoire et suspend son geste, il laisse aller sa main au-dessus de la feuille. Ce geste n'est pas un repentir — ce mouvement où l'énergie l'emporte sur la trace — il informe l'initialisation du souvenir. Bien qu'ils s'estompent au fur et à mesure, ils matérialisent des instants de réflexion et d'appréhension (signifiées par un trait jaune portant la lettre A sur la chronologie).

Les *Chronologies cartographiques* renseignent la phase visible (celle où la trace advient à la surface du support) et la phase invisible du tracé (celle d'une « *objectivation progressive des pensées* »¹³³). Ce constat convoque la théorie de la présentation de Paul Klee, qui distingue trois phases dans l'acte graphique : « *Le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, le mouvement consigné dans l'œuvre.* »¹³⁴ La genèse du tracé (pré-création) relève d'une combinaison de perception et de mouvement qui associe la vision à la motricité du corps. Ce dernier ressent et anticipe l'action, le « *mouvement préalable* » non exécuté est en ce sens

¹³² BEGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris : Allia, 2005, p. 249.

¹³³ FLUSSER Vilém, « Le geste d'écrire », *Flusser Studies*, n° 8, mai 2009, p. 6. URL : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/le-geste-d-ecrire.pdf>. Consulté le 5 octobre 2017.

¹³⁴ KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris : Gallimard, 1998, p. 59.

contenu en nous. Puis, lorsque le corps se meut, le « *mouvement agissant* »¹³⁵ advient. Cette seconde phase (création) concerne les premiers instants du geste. Il est en gestation, hésitant, puisqu'il est à la fois en train d'advenir et agissant. La dernière phase (ré-création) — celle où le geste trace — compose et configure la représentation. Elle met en exergue l'intentionnalité figurative. Grâce à cette typologie, les *gestes d'appréhension* peuvent être pensés comme une « *phase de suspension concentrée* »¹³⁶, un temps de consultation et de relecture qui, dans certaines situations est relatif à la production graphique, et dans d'autre, à la réminiscence.

Dans la plupart des échanges, des récits se sont intercalés au tracé. Mais contrairement au récit de vie¹³⁷ spatialisé ou au spatiogramme¹³⁸, ils ne sont pas l'objet principal de la rencontre. S'ils ont permis aux habitants de développer leurs opinions ou d'apporter des informations d'ordre biographique (leurs installations, leurs conditions de vie ou encore leur quotidien), ils mettent parfois en lumière un débordement émotionnel. Puisqu'ils se sont exprimés gestuellement, ils ont été renseignés (*geste du récit*).

Lorsque Madame D. situe son appartement à l'aide d'éléments géographiques, elle est saisie par la sensation puisqu'elle décrit aussitôt le paysage et les sentiments esthétiques qui lui sont liés.

« On avait cet appartement-là,/ici là. /Donc, on donnait sur le forum et sur les monts du Forez/ : Pierre sur haute, etc. C'était une vue magnifique. Des

¹³⁵ *Ibidem*, p. 59.

¹³⁶ FLUSSER Vilém, « Le geste d'écrire », *Flusser Studies*, n° 8, mai 2009, p. 3. URL : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/le-geste-d-ecrire.pdf>. Consulté le 5 octobre 2017.

¹³⁷ Utilisée en Sciences humaines, cette méthode permet de recueillir la parole d'un individu à qui on demande de raconter sa vie ou une partie de celle-ci. La structure chronologique est spontanément respectée et n'empêche pas les allers et retours dans le temps. L'objectif premier est de recueillir des informations ayant statut de témoignage, le second tend à analyser la réflexivité du récit, autrement dit, étudier le fait que le témoin raconte autant qu'il se raconte lui-même.

¹³⁸ LEVY Jacques, « Les voisinages de l'individu », in *Échelles de l'habiter*, Paris : PUCA, 2004, p. 15-94.

couchers de soleil et des temps orageux superbes. Les couchers de soleil c'étaient vraiment des couleurs resplendissantes et quand il y avait des orages, on voyait courir les éclairs à l'horizon. C'était très, très beau. »¹³⁹

L'évocation de ce souvenir suspend son geste et l'extrait de la représentation puisqu'elle se tourne vers moi pour le décrire. L'émotion la prend de court et fait tomber le masque de l'observation. Elle est vécue avant même d'être verbalisée ou partagée. Elle ne laisse pas à la mémoire le temps de s'exercer puisqu'elle mobilise le corps avant le langage. Elle « *nous fait basculer dans un monde où le langage s'abolit. [...] Le chaos du corps exprime l'intraduisible, ce qui n'a pu se dire, se signifier dans l'ordre intègre de la psychologie. [...] L'émotion est une pantomime. Celui qui souffre l'émotion agit comme un pantin.* »¹⁴⁰ S'il s'agit d'un mouvement hors de soi, il également hors du temps. Le souvenir émotionnel n'est pas provoqué par un retour dans le lieu, mais par projection. Profondément inscrit dans la mémoire affective, ce souvenir peut grâce à l'imagination être actualisé.

Les affects liés au coucher de soleil ont et suscitent encore aujourd'hui, une décharge émotionnelle très forte. Ils ont été décrits avec plus ou moins de détails et d'émotions par l'ensemble des personnes rencontrées. Il semble qu'ils aient suscité un émoi si singulier et puissant, qu'ils irriguent les mémoires individuelles et collectives. Une telle récurrence interroge la mise en récit du lieu, dans le sens où cette « *image-souvenir* »¹⁴¹, est-elle entrée dans les mémoires du fait de son impact émotionnel ou parce qu'elle fait partie de la narration collective relative à la tour Plein Ciel ?

Le déploiement parallèle de la représentation et des émotions met en évidence la nature exploratoire de la remémoration. Puisque les habitants ont projeté à la surface de la feuille l'image mentale du lieu qu'ils décrivaient, les gestes de *préhensions* et d'*usages* représentent les trajectoires de leurs corps dans l'espace

¹³⁹ Extrait du *Verbatim Croquis cartographique #3* de Madame D. en annexe.

¹⁴⁰ GUERIN Michel, *La terreur et la pitié*, Arles : Actes Sud, 1990 (t. 1), p. 56.

¹⁴¹ BERGSON Henri, « Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit (1939) », *Les classiques des sciences sociales*, UQAC, 2 février 2005, p. 48. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.html. Consulté le 12 octobre 2017.

dessiné. Cette hypothèse est confirmée par le fait qu'ils n'ont pas établi leurs plans en un seul geste. Ils n'ont pas débuté leurs dessins par le tracé des contours de l'appartement. Ils l'ont construit selon un principe de proximité spatiale, une pièce après l'autre, en même temps que surgissait le souvenir. L'effort mémoriel initial n'est plus le même puisque le souvenir est activé par la déambulation. Dans ces phases, la description n'advient plus de façon décousue ou désordonnée.

Cette pratique est toute singulière dans les productions de Madame D. puisqu'elle réalise plusieurs dessins : celui du hall d'entrée dans un premier temps, puis l'étage et enfin l'appartement. Par la suite, elle décrira le projet de requalification du site et à cette occasion, produira un dernier dessin qui porte sur l'organisation des circulations de son nouveau lieu d'habitation (situé à côté de la tour Plein Ciel). Elle a mené l'entretien de manière à fournir la représentation la plus complète du bâtiment : ses différents espaces et usages. En procédant ainsi, elle rend compte d'une progression qui, depuis l'extérieur jusqu'à un espace intime, se poursuit dans le temps et l'espace public. Mais si la description s'organise d'un point A (l'entrée) à un point B (l'appartement), l'espace n'est pas contrairement à d'autres productions, exploré. Il est représenté de manière statique. En ce sens, il s'agit plus d'un parcours spatial que d'une véritable déambulation.

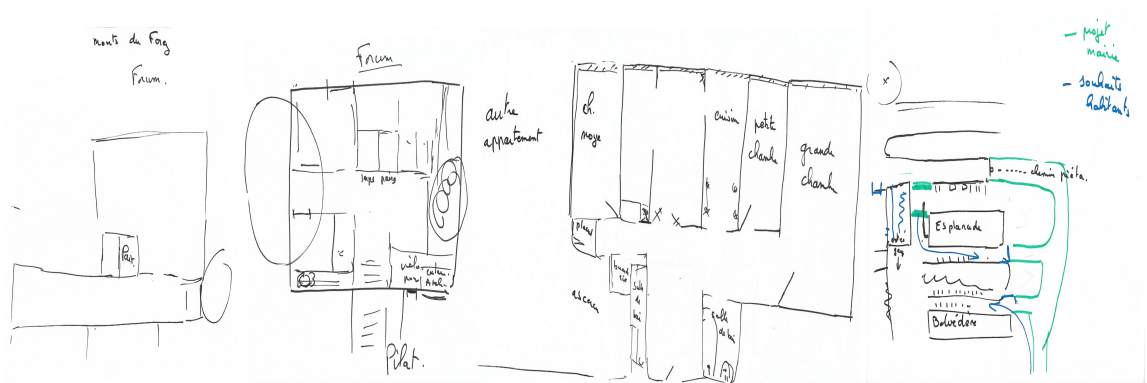


Figure 25. Croquis cartographiques #1, # 2, # 3, # 4 de Madame D, 2016

Un principe inverse est observé dans le film documentaire réalisé par Éléonore Gilbert, *Espace* (2014). Une petite fille expose les problématiques spatiales qu'elle

rencontre dans la cour de son école, en représentant les espaces de jeux implicitement utilisés par les garçons et les filles. Avant d'en expliciter les règles, elle trace sur une feuille de papier le plan de la cour :

« Si ça, c'est la cour de récréation. Avec ici, l'école. Bon, elle est plus grande normalement l'école. Après, il y a ici la cantine, non il y a le gymnase. Là, la cantine. Et si c'est comme ça, là les toilettes des grands, les toilettes des petits, là, il y a un préau. »¹⁴²

Elle situe son propos en traçant d'un seul geste les contours de la cour. Elle agence ensuite l'espace, place les bâtiments et les divers éléments nécessaires à la compréhension de la situation qu'elle décrit. Puis elle spatialise les activités et dessine côte à côte les terrains de sport. En dernier lieu, elle explique l'organisation des activités et les signifie à l'aide de procédés de surface : « Je vais colorier comme ça, les endroits où on ne peut pas jouer. [...] Je vais faire des traits comme ça, pour là où on peut. » Contrairement aux habitants de la tour, elle ne parcourt pas l'espace. Elle en situe les usages et le représente de manière à asseoir son propos.

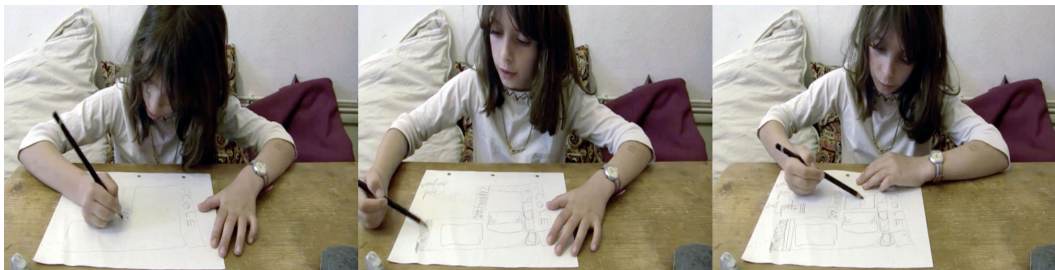


Figure 26. Éléonore Gilbert, *Espace*, 2014

Lorsque Paul Valéry affirme qu'il « y a une immense différence entre voir une chose sans crayon dans la main, et la voir en la dessinant »¹⁴³, il insiste sur le fait que la connaissance d'un objet dépend de notre capacité à l'observer. Mais puisque la tour a disparu, la mémoire est ici le moyen par lequel les habitants triomphent de l'absence. Sa description implique la restauration de gestes et de pratiques

¹⁴² GILBERT Éléonore, *Espace*, vidéo, 14 minutes, Les films-Cabanes et l'Agence du court métrage, 2014. Même référence pour l'extrait qui suit.

¹⁴³ VALÉRY Paul, *Degas, Danse, Dessin, Paris (1938)*, Paris : Gallimard, 1998, p. 77.

quotidiennes qui, si elles permettent de donner corps à une image intérieure et personnelle, mettent en évidence la nature performative de la réminiscence.

b. Médier une remémoration mimétique

Grâce aux *Chronologies cartographiques*, j'ai pu discriminer la gestuelle à l'œuvre au cours de la description, qu'elle soit spontanée ou portée par une intentionnalité figurative. Puisqu'il ne s'agit pas d'un acte solitaire, mais social, sa restitution permet d'en éprouver les lacunes et d'en rétablir les erreurs.

J'analyserai ici la complicité du récit et de la mémoire ainsi que les stratagèmes mis en œuvre pour produire une représentation si ce n'est juste, néanmoins vraisemblable.

Lorsque j'ai pris contact avec les habitants, j'ai brièvement présenté l'objet de mon travail et le but de nos rencontres. Ces échanges téléphoniques ont été l'occasion d'une présentation et d'une prise de rendez-vous, mais en aucun cas d'une demande spécifique. À ma connaissance, ils n'ont pas préparé leur description. Pendant que j'installais le matériel d'enregistrement, ils ont commencé à décrire oralement leur appartement. Ces évocations étaient brèves, désordonnées et confuses. Elles leur ont permis de rassembler leurs souvenirs et marquent l'effort inaugural qu'ils ont entrepris. Une fois le matériel mis à disposition, ils ont pris un temps de réflexion supplémentaire. Certains sont restés silencieux, d'autres ont fermé les yeux. Ils ont appréhendé le support, l'ont manipulé, découpé et ont sollicité leur mémoire (ici signifiée par deux symboles//) : « *///Qu'est-ce qu'il y avait là ? Il y avait la loggia. //Qu'est-ce qu'il y avait ?* » Quand Monsieur Q. exprime ses difficultés, il ne s'adresse pas ni à moi ni à sa compagne, mais à lui-même. Il réactive les souvenirs qui lui font défaut, diffère l'acte descriptif et en un sens, s'y prépare. Pierre Janet affirme que ce silence perfectionne le souvenir puisqu'il permet de préparer « *dans son esprit un petit roman, une œuvre littéraire, une description, une*

narration [...]. »¹⁴⁴ La personne imagine un ou plusieurs scénarii, et le moment venu, représente celui qui lui semble le plus abouti (le tracé est signifié par un symbole/) :

« /Là, il y avait une petite porte, là/le hall d'entrée, le couloir. Là j'avais/Qu'est-ce qu'il avait ? //La cuisine/un couloir. Grosso modo ! /Là, j'avais la salle à manger//toujours le couloir/Là, il y avait les chambres//Qu'est-ce qu'il avait ? //De ce côté, l'entrée était là. »¹⁴⁵

Si les hésitations sont moins nombreuses dans ce second extrait, c'est parce que le souvenir est de plus en plus présent. Lorsqu'il devient à nouveau incertain, que la mémoire est à nouveau sollicitée, les pauses et les questions formulées rendent compte du nouvel effort fourni.

Puisque la mémoire n'a pas la faculté « *de classer des souvenirs dans un tiroir ou de les inscrire sur un registre* »,¹⁴⁶ certains échappent à la remémoration. D'autres sont modifiés ou altérés. Les habitants ont déployé diverses stratégies pour pallier à leurs absences ou les corriger. Lorsque les entretiens ont été menés en présence d'une tierce personne, certaines erreurs ont pu être soulevées et corrigées. Ce qui est le cas dans l'exemple ci-contre :

« —*Dans le salon nous avons une grande fenêtre/et dans la chambre...*
— *Non pas comme ça.*
— *Ha oui ! /*
— *Elle s'ouvre dans l'autre sens. /* »¹⁴⁷

Cette précision n'est pas majeure, mais elle semble suffisamment importante pour être mentionnée. Un peu plus tard, il s'agira d'interroger l'architecture même de l'appartement :

« — *Par contre, tu n'as pas fait... ou je n'ai pas fait. //*

¹⁴⁴ JANET Pierre, *L'Évolution de la mémoire et la notion du temps* (Leçons au Collège de France 1927-1928), Paris : Harmattan, 2007, p. 208.

¹⁴⁵ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique #1* de Monsieur Q, annexes.

¹⁴⁶ BERGSON Henri, *L'évolution créative*, Paris : Presses universitaires de France, 2007, p. 4-5.

¹⁴⁷ Afin de distinguer les divers interlocuteurs, j'ai mis en place au cours du travail de retranscription un code couleur. Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 1* de Madame et Monsieur A, annexes.

- *Oui ?*
- *//En fait, le pan de mur, il est comme ça. Tu vois ?*
- *Oui c'est ça.*
- *Et donc là, on a un placard. /[Il dessine le pan de mur en diagonale et elle redessine par-dessus la correction qu'elle a faite sur l'autre angle de la pièce]. Et là, il y a la voisine/ »¹⁴⁸.*

Puisqu'ici le dessin est réalisé à deux mains, deux mémoires sont à l'œuvre. L'une et l'autre se complètent, mais jamais ne s'opposent. Lorsqu'une correction est apportée par l'un des participants, elle n'est pas remise en question, elle est acceptée et validée.

Dans un autre échange, deux mémoires sont également convoquées, mais une seule personne dessine sous la conduite d'une autre. Ses hésitations sont à la fois d'ordre mémoriel et figuratif puisque la première n'a pas occupé le logement.

- « — *Le couloir. — Le couloir ? — [Hochement de tête affirmatif] — [Elle dessine]*
- *La chambre au fond. — [Elle dessine]*
- *Mais tu es venue chez moi ? — [Hochement de tête affirmatif]*
- *Dehors il y avait le couloir, la cuisine sur la droite.*
- *Là/ça faisait comme un comptoir. — Comme un bar.*
- *Comme un bar oui. Là/c'était la cuisine. /Comme cela ? — Oui comme ça.*
- */Et puis là/ça faisait une chambre. /C'est bien la chambre là ? — Oui c'est la chambre.*
- *Et il y un grand couloir. [...] — Et puis sur la gauche, tu sais///— Il y avait la salle de bain ? — Oui la salle de bain. Non elle était au fond. — [Elle dessine]*
- *Oui comme ça. L'entrée est là [il désigne d'un geste de la main] Là [il désigne d'un geste de la main] la cuisine, là [il désigne d'un geste de la main] la chambre. Là [il désigne d'un geste de la main] la douche ici.*
- */Je ne sais pas si je la dessine bien ? — [Hochement de tête affirmatif] Et puis là [il désigne d'un geste de la main], il y avait un petit endroit pour faire*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

ma vaisselle. /Ici ? — [Hochement de tête affirmatif] — [Elle dessine] »¹⁴⁹.

Madame (en rouge) interroge Monsieur (en bleu) à plusieurs reprises pour qu'il confirme ses intuitions. À d'autres moments la situation s'inverse, puisqu'elle viendra à son secours pour combler ses trous de mémoire. Une fois le dessin terminé, elle désignera de la main les différentes pièces afin qu'ils confirment, l'un et l'autre, leurs emplacements respectifs.

« — Je [L'appartement] donnais sur Saint-Priest, je crois ? [Hochement de tête affirmatif]

— Ta cuisine était là ? — Oui, la cuisine était là.

— Le comptoir ? Oui.

— La cuisine était derrière le comptoir, pas devant ? — Oui. [...] — C'était bien la chambre ici ? — [Hochement de tête affirmatif] — Je regardais les lumières de la ville le soir. »

Contrairement au précédent exemple, la représentation du lieu ne s'est pas construite à deux, elle est le fait d'une production personnelle menée sous la direction d'un autre : « *Fais-le toi.* » Si Monsieur n'engage pas lui-même le dessin, c'est certainement par manque de confiance en ses capacités graphiques et mémorielles. Il en est toutefois à l'initiative puisqu'il l'a décrit oralement pendant que son amie appréhendait les outils et le support. D'une certaine façon, leurs souvenirs se sont télescopés ; l'un décrivait verbalement le lieu, pendant que l'autre le dessinait.

Si les habitants ont décrit l'ensemble de leur logement avec plus ou moins de détails, ils ont également fait face à l'oubli. Ces lacunes nécessitent un effort supplémentaire et sont conditionnées par la présence ou non d'un support mémoriel. Lorsque Madame D. représente l'étage où était situé son appartement, elle laisse volontairement de côté, une partie de l'espace :

« On retrouve ici notre montée d'escalier, notre cage d'escalier. Il y avait un

¹⁴⁹ Monsieur M. décrit son logement (en bleu), Madame S. dessine (en rouge) ; *Verbatim, Croquis cartographique #1* de Madame S. et Monsieur M, 2012. Même référence pour les extraits suivants.

*petit sas d'entrée. Donc là, le sas, là l'escalier. Ici, il y avait toute une série d'appartements, je ne sais plus combien, c'était plutôt des petits appartements. »*¹⁵⁰

L'absence de souvenir n'est pas problématique parce qu'elle poursuit sans hésitation son récit. Un peu plus tard, lorsqu'elle décrit son logement, elle procède de même :

« Il devait y avoir un placard dans le mur. Et là ce devait être les ascenseurs. Je ne sais plus bien comment ça marchait à ce niveau-là ! »

Ces incertitudes produisent un dessin imprécis et certainement erroné, mais n'en rompent pour autant pas le fil. Le trou de mémoire est laissé de côté sans regret, et ne fera l'objet d'aucun retour et d'aucune modification ultérieure. Le parallèle établi par Vladimir Nabokov entre l'absence de souvenir et le « *blanc que les cartographes de jadis appelaient des "belles au bois dormant"* »,¹⁵¹ me permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle l'espace se soustrait à la mémoire et à la représentation, parce qu'il n'a pas été éprouvé. Il n'a donc pas été suffisamment marquant pour être mémorisé. Par conséquent et puisque l'entretien n'a pas été réalisé en présence d'une autre personne, les espaces manquants ou les erreurs ne peuvent être signifiés ou corrigés.

Si cette absence n'est pas ici problématique, elle le fut dans d'autres situations. C'est le cas lorsque Monsieur Q. établit la liste de ses employeurs.

*« J'ai eu B-L. C'est lui qui m'a approché. Y'a eu... Puis il est parti [...] Et puis c'est... Comment elle s'appelle ? La chambre de commerce [...] a nommé... Je crois bien que c'était J. Je crois que c'était elle. [...] Après, il y a eu le cabinet D. et après D.... Comment il s'appelle ? Je ne me rappelle plus ! Si, vers Jacquard ? »*¹⁵²

S'il se représente le nom, il est dans l'incapacité de le formuler. Il se repositionne alors sur sa chaise, interroge sa compagne du regard. Pour réactiver sa mémoire, il tente ensuite de recomposer le contexte : la chronologie et l'emplacement de

¹⁵⁰ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique #2* de Madame D, annexes. Même référence pour l'extrait suivant.

¹⁵¹ NABOKOV Vladimir, *Autres rivages. Autobiographie*, traduit par Yvonne DAVET et Mirèse AKAR, Paris : Gallimard, 2002, p. 173.

¹⁵² Extrait, *Verbatim #1* de Monsieur Q, annexes. Même référence pour l'extrait suivant.

l'agence. N'y arrivant pas, pris dans une forme d'urgence, il se lève : « *bon, j'ai les fiches de paie : je vais regarder !* » Il va chercher les documents situés dans une autre pièce, les déploie sur la table et les consulte rapidement. Dès qu'il retrouve le nom, le récit se poursuit :

« *[Il consulte ses fiches de paie] Voyez, je ne me rappelle même plus, de lui ! [...] Après M., il y a eu... celui ? Celui de Jacquard. Voilà, [...] Comment il s'appelle ? [Il consulte une nouvelle fois ses documents] C'était J. R, tiens ! Regardez ! [Après quelques instants de silence, il se lève et range les documents].* »

Les supports mémoriels, qu'ils prennent la forme d'une tierce personne ou d'un objet, permettent de corriger l'inexactitude des souvenirs ou d'en rompre l'absence. Mais parce qu'ils sont restitués, ils peuvent être modelés et parfois même inventés, de manière à se conformer aux impératifs de la représentation et du récit. Ce dernier reconstruit la mémoire. Il s'agit d'« *un piège* »¹⁵³ qui participe dans une certaine mesure à la falsification du souvenir.

Ma demande se place sous le patronage de Mnémosyne puisqu'elle conjugue les procédés mnémotechniques des arts de la mémoire¹⁵⁴ : mémorisation, visualisation et narration. L'architecte Chilien Miguel Lawner combine les deux premiers dans le but de produire les plans des camps de concentration¹⁵⁵ dans lesquels il a été emprisonné après le coup d'État d'Augusto Pinochet en 1973. Lorsqu'il s'exile au Danemark en 1976, il réalise une série de dessins montrant les conditions de vie des détenus, les tortures subies ou encore les lieux de son incarcération. Pour les établir, il met en œuvre un protocole basé sur l'arpentage ; il mesure en comptant ses pas : « *J'ai commencé à mesurer de cette manière les*

¹⁵³ MARIN Louis, *Le récit est un piège*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, 145 p.

¹⁵⁴ Cet art des *loci* est présent depuis l'antiquité et codifié par Aristote (*De memoria et reminiscentia*), Cicéron (*De Oratore*) ou encore Quitillien (*De institutione oratoria*). Le traité *Rhetorica ad C. Herrennium* fait date car il décrit ces différents principes.

¹⁵⁵ Lawner fût déporté dans les camps de Dawson Island, Ritoqué, Très Álamos, celui de l'Académie de Guerre (AGA) et Villa Grimaldi. Une partie de ses dessins fût présentée dans l'exposition *La vie malgré tout*, du 20 avril au 28 mai 2003, à la Maison d'art Diego Rivera, Puerto Montt au Chili.

différents espaces afin de pouvoir les dessiner un jour, si jamais je sortais de là ». ¹⁵⁶

Dans une séquence du film *Nostalgia de la luz* réalisé par Patricio Guzmán en 2010, nous pouvons observer sa technique :

« Elle (la cour de rassemblement) faisait trente mètres, soit dix par trois ou cinq par six. Voilà [il dessine]. Trente mètres. Il manque un élément important. Au fond, il y avait un pavillon d'isolement. Il mesurait six parts neuf. »

Pour mener à bien son projet, il a quotidiennement stimulé sa mémoire :

« La nuit, à la lueur d'une bougie, je faisais mes dessins. Une fois terminé, je les déchirais en petits morceaux que je cachais au cas où on viendrait fouiller la nuit. Le lendemain, j'étais un des premiers à me lever et j'allais aux latrines pour m'en débarrasser. J'ai tout mémorisé sans problème. »

Grâce à sa mémoire procédurale, il a mémorisé durablement et avec précision les lieux. Ses descriptions devaient être justes de manière à garantir la valeur de son témoignage, produit pour honorer la mémoire des victimes et participer à la condamnation des bourreaux.

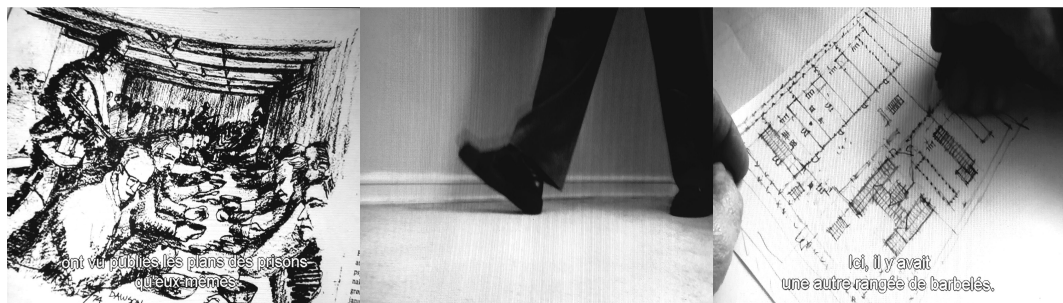


Figure 27. Miguel Lawner dans le documentaire de Patricio Guzman, *Nostalgia de la luz*, 2010

Les *Croquis cartographiques* ne sont à l'inverse pas le fruit d'une mnémotechnique ni l'objet d'un témoignage à une valeur historique. Cependant, ni moi ni le spectateur ne pouvons envisager le fait qu'ils dérogent à la réalité du bâti. Ainsi, et contrairement au travail de Lawner, qui explique que *« quand les militaires ont vu*

¹⁵⁶ GUZMAN Patricio, *Nostalgia de la luz (Nostalgie de la lumière)*, chapitre 6, 1 h 30, Atacama Productions, Blinker Filmproduktion et WDR, Cronomedia, 2010. Même référence pour les extraits suivants.

publier les plans des prisons qu'eux-mêmes avaient démantelées, ils ont été stupéfaits »¹⁵⁷, j'ai constaté de multiples erreurs en comparant les dessins aux plans. Les confusions et les inexactitudes sont inhérentes au fait que les habitants n'ont pas cherché à mémoriser l'espace. Il n'a pas été l'objet d'un apprentissage, mais celui d'une expérience quotidienne et intime. Il est néanmoins vraisemblable puisqu'il est conforme à leurs souvenirs et conforme à la définition que tout un chacun se fait d'un logement.

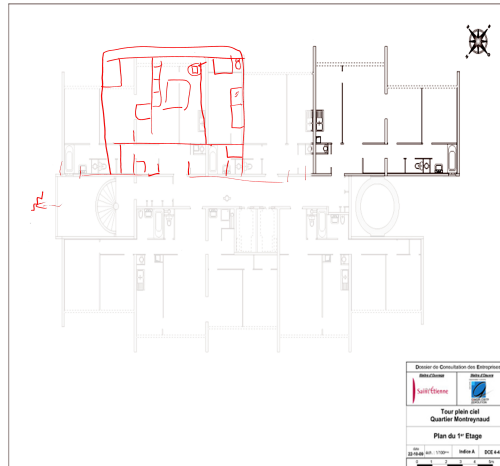


Figure 28. Croquis cartographique de Monsieur P, reproduit sur le plan de son appartement

En outre et puisque le récit survient une fois l'espace visualisé, il ne conditionne pas son apparition. La mnémotechnique grecque fonctionne de manière inverse, puisque le récit est à l'origine de la visualisation. Il existe en amont et ne peut être partagé sans elle. Cette technique trouve son origine dans l'expérience de l'aède Simonide de Céos¹⁵⁸. Au cours d'un banquet donné par Scopas de Crannon en Thessalie, le toit de la salle s'effondre. Les dégâts sont tels que les corps sont méconnaissables. L'unique survivant de la catastrophe sera capable de les identifier, en se remémorant la configuration des lieux et la place des invités.

« Cette expérience lui avait appris que c'est l'ordre qui est à la base des préceptes de la mémoire. Il faut méditer sur ces (préceptes) dans des lieux bien éclairés (in locis illutribus) dans lesquels il faut placer les images des choses (species rerum). [...] Ces images, le lieu les rendra à la mémoire, comme si on

¹⁵⁷ « Quand les militaires ont vu publier les plans des prisons qu'eux-mêmes avaient démantelées, ils ont été stupéfaits » car les plans étaient conformes aux lieux. *Ibidem*, chapitre 6.

¹⁵⁸ YATES Frances Amélia, *L'art de la mémoire (1966)*, traduit par Daniel ARASSE, Paris : Gallimard, 2010, p. 39-41.

les lui avait confiées en dépôt. Car, de même que ce qui est écrit est fixé par des lettres sur de la cire, de même ce que l'on confie à la mémoire s'imprime dans des lieux, comme sur de la cire ou sur une page ; et les images gardent le souvenir des choses, comme s'il s'agissait de lettres. »¹⁵⁹

Ce récit place les fondements d'une technique pour laquelle l'orateur invente un parcours mental, dans un lieu préalablement et minutieusement mémorisé (initialement un palais). Il doit être désert et comporter plusieurs espaces (*loci*) qui doivent être suffisamment dissemblables pour ne pas générer de confusions. Le narrateur place ensuite des images (*imagines*) frappantes, « *des formes, des signes distinctifs ou des symboles.* »¹⁶⁰ Elles doivent susciter un choc émotionnel saisissant et inhabituel pour être aisément assimilées.

Contrairement aux traités établis à la Renaissance par Johannes Romberch (*Congestorium artificiosae memoriae*, 1533), Giordano Bruno (*De umbris idearum*, 1582) ou Robert Fludd (*Ars memoriae*, 1619), l'auteur de l'*Ad Herennium* — le premier traité à en décrire les principes — ne fournit aucune iconographie. L'orateur doit produire ses propres images pour créer un lien indéfectible entre cette dernière et le lieu. La déambulation balisée et chronologique dans le palais fait naître, au cours de la récitation, les souvenirs corollaires. Elle permet la restitution du récit.

Si la pratique des arts de la mémoire est nécessaire à son établissement, l'expérience des habitants diffère quelque peu. D'une part, le lieu a réellement existé, ce n'est donc pas un espace fictif et imaginaire. D'autre part, il ne s'agit pas d'un acte de récitation, car l'espace n'a pas fait l'objet d'un apprentissage ni d'une spatialisation de souvenirs. Ces deux dispositifs peuvent toutefois être qualifiés de performatifs, puis l'émergence du souvenir n'est possible que par le truchement des actes ; ceux d'une projection déambulatoire du corps et d'une description verbale et graphique.

¹⁵⁹ CAPELLA Martianus, *De nuptiis philologiae et mercurii*, Leipzig : Adolf Dick, 1925, p. 268-270.

¹⁶⁰ YATES Frances Amélia, *L'art de la mémoire (1966)*, traduit par Daniel ARASSE, Paris : Gallimard, 2010, p. 18.

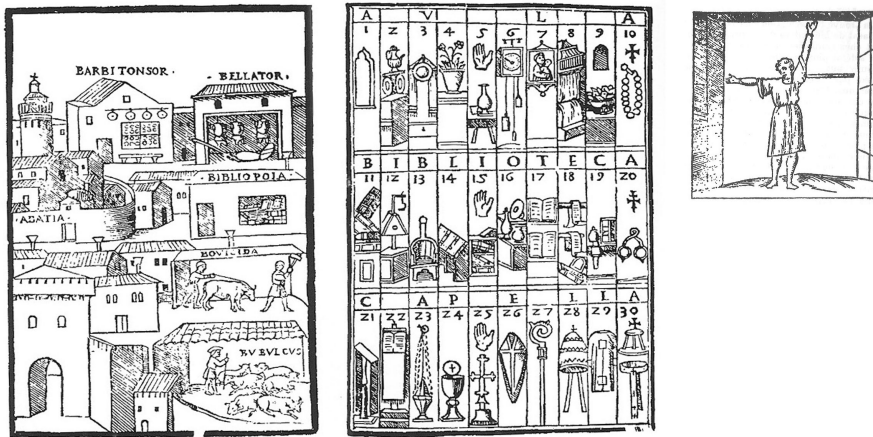


Figure 29. Johannes Romberch, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venise, 1533 ; illustration in Frances Amélia Yates, *L'art de la mémoire*, 2010, livret couleur

La réminiscence et ses procédés favorisent l'actualisation de pratiques quotidiennes révolues. Elle « *ne dit peut-être pas la vérité, mais elle dit "de" la vérité [...] dans cette façon unique qu'elle a d'exposer le « Parler » de l'autre* »¹⁶¹. Les remémorations mimétiques produisent en ce sens une histoire et un discours¹⁶². Lorsque les habitants sont engagés dans l'acte descriptif — l'histoire —, ils décrivent la réalité de leur quotidien. Quand *a contrario* ils s'émancipent du tracé, qu'ils explicitent les actes par lesquels ils convoquent leurs souvenirs, ils informent l'observateur des efforts mémoriels qu'ils réalisent, et produisent un discours.

Ces deux formes narratives sont sans distinction à l'origine d'une « *émotion de participation* »¹⁶³, car elles mettent en lumière les difficultés qu'ils rencontrent. La rigueur à laquelle ils se plient et parfois l'urgence qu'ils éprouvent à rendre compte d'un souvenir juste, est partagée et ressentie par celui qui l'observe. Elle provoque un sentiment d'empathie puisqu'elle nous renvoie à notre propre capacité à décrire nos espaces de vie actuels ou passés. Parce que « *la réalité de la vie quotidienne est*

¹⁶¹ FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris : Seuil, 1989, p. 40-41.

¹⁶² TODOROV Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n° 8, 1996, p. 126.

¹⁶³ VOLVEY Anne, « Sur le terrain de l'émotion : déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique », *Carnets de géographes*, n° 9, 28 août 2016, p. 3. URL : <http://cdg.revues.org/541>. Consulté le 22 août 2017.

prise pour la réalité allant de soi. Elle ne requiert aucune vérification complémentaire au-delà de sa simple présence. Elle est simplement là, auto-évidente dans sa facticité irrésistible. »¹⁶⁴ Ce travail de représentation mimétique interroge par conséquent, la confiance que nous accordons *a priori* à notre mémoire. Il questionne l'évidence des espaces qui nous sont les plus proches et les plus intimes, et notre capacité à les éprouver et à les décrire.

*

Les habitants ont malgré la difficulté de ma demande, porté à mon regard la représentation d'un espace intime. J'ai pu discriminer leurs gestuelles et observer l'actualisation de pratiques quotidiennes révolues. Les gestes inconscients et automatiques inhérents à l'écriture ont mis en exergue une mémoire procédurale, tandis que les gestes graphiques, narratifs et exploratoires ont révélé une mémoire imageante. Si le souvenir est volatil et évanescent au moment de la réminiscence, il adopte une forme stable dès qu'il est partagé. Réalisé avec sincérité, il met néanmoins en évidence ses lacunes.

La remémoration mimétique est bien un acte performatif dans le sens où elle permet par le truchement du geste, de la parole et du tracé, l'actualisation sensible du souvenir. Elle le présentifie, tel qu'il a été vécu et tel qu'il est vécu au cours de la description.

¹⁶⁴ L. BERGERB Peter et LUCKMANN Thomas, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Londres : Penguin Books, 1967, p. 37

3. L'ACTE CARTOGRAPHIQUE

« L'habitude nous fait perdre ce rapport d'étrangeté des choses. Il s'agit donc de révéler, de réveiller, de nous restituer cette étrangeté. Cela en redonnant à voir à ressentir des choses infimes qui font détail. Rouvrir des sensations, des sensibilités, rouvrir la perception. »¹⁶⁵

Au cours de la description, les habitants ont produit un « croquis cartographique ». En choisissant ce terme au détriment de celui de carte, j'ai délibérément mis en évidence le fait qu'il ne s'agit pas uniquement d'un acte pictural visant à représenter un espace, mais bien celui au cours de laquelle des pratiques spatiales quotidiennes s'actualisent.

Produire une carte, c'est utiliser des procédés figuratifs qui permettent de définir, de circonscrire et plus simplement de représenter un territoire. C'est articuler par l'intermédiaire d'un régime iconique et textuel des données, qui une fois soumises au regard, rendent compte d'un point de vue nécessairement singulier. Puisque la demande implique la représentation d'un espace intime et quotidien, elle devrait *a priori* être aisée, mais comme l'affirme Maurice Blanchot « *le quotidien (est) ce qu'il y a de plus difficile à découvrir* »¹⁶⁶. Parce qu'il s'agit d'un acte pictural, j'interrogerai dans un premier temps les stratégies représentationnelles déployées par les habitants (*a. Représenter un monde à proximité*). Je décrirai et analyserai les procédés cartographiques qui ont permis de construire l'espace dans un jeu réciproque de proximité et de mise à distance.

Si les *Croquis cartographiques* affirment la dimension indexicale¹⁶⁷ du texte, qu'ils possèdent bien un cadre, un intérieur et un extérieur et qu'ils donnent à voir

¹⁶⁵ GAYOT Joëlle et POMMERAT Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles : Actes Sud, 2009, p. 69.

¹⁶⁶ BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 355.

¹⁶⁷ « *Schématique, sélectif, conventionnel, condensé et uniforme* » IN GOODMAN Nelson, *Problems and Projects*, Indianapolis : Hackett Publishing & Co, 1972, p. 15.

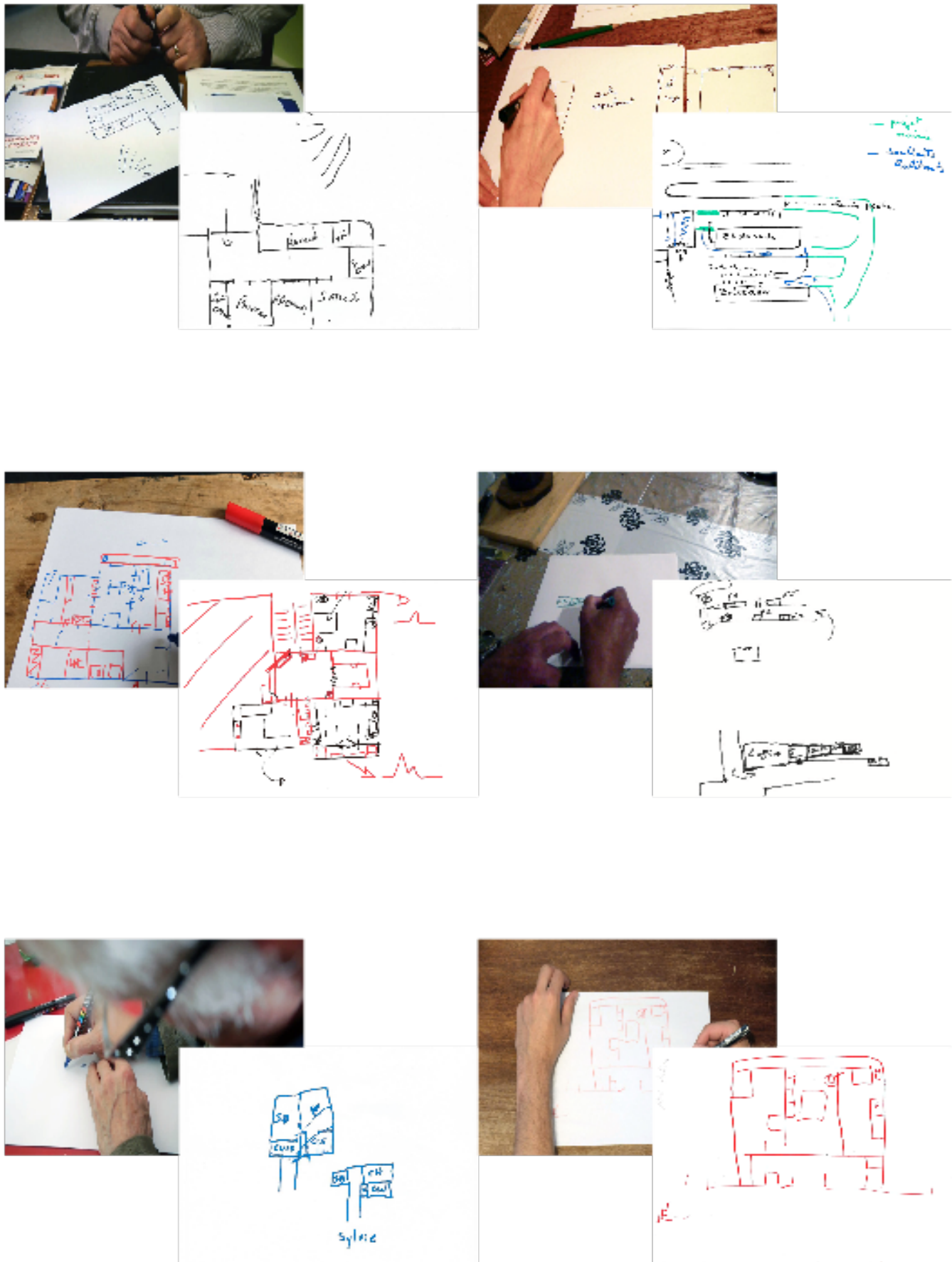


Figure 32. Croquis cartographiques, 2011-2013

une occupation du sol, ils renvoient bien plus encore et de manière métaphorique, à un être au monde. Cette poétisation du monde est visible dans les actes du « faire », du « dire » et du « montrer ». Elle met en évidence le fait que pratique narrative et cartographique sont co-constitutives (b. *L'espace récité de la carte*). Je questionnerai dans un second temps les composantes de cette expérience d'actualisation, au regard d'une pratique narrative tantôt descriptive, biographique ou encore phénoménologique.

a. **Représenter un monde à proximité**

Si « le temps n'anime plus la mémoire. [...] Plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité. »¹⁶⁸

La description actualise l'expérience vécue du lieu. Faits pour voir et pour montrer, *Croquis cartographiques* ne sont pas des représentations comme les autres puisqu'ils relèvent à la fois de la carte et du plan. Dans sa plus simple acception, la carte est une représentation bidimensionnelle d'un territoire réel ou imaginaire. Le cartographe emploie ou invente des procédés qui lui permettent de transposer et de décontextualiser son savoir sous une forme esthétique. Si le plan est également bidimensionnel, il est quant à lui la représentation d'une surface. L'information topographique s'efface au profit de lignes droites qui connectent les éléments les uns aux autres, même lorsqu'il s'agit de trajectoires.

Les *Croquis cartographiques* empruntent à chacun de ces modèles des opérations¹⁶⁹, tout en s'en affranchissant. À partir de leurs descriptions, j'analyserai

¹⁶⁸ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace (1957)*, Paris : Presses universitaires de France, 2012, p. 28.

¹⁶⁹ BESSE Jean-Marc et TIBERGHEN Gilles, *Opérations cartographiques*, Arles : Actes Sud : ENSP, 2017, 345 p.

les stratégies représentationnelles mises en œuvre par les habitants.

L'opération fondatrice est bien sûr la transformation du territoire en surface picturale. Avant même de s'engager dans la représentation, le support est appréhendé. Il a été découpé pour prendre les dimensions d'un A5 (Monsieur M.), mis de côté (Madame D. note : « *on recommence !* »¹⁷⁰), ou encore utilisé partiellement (Monsieur Q.). Cette appréhension — matérielle et cognitive — renseigne à la fois sa gestion, l'initialisation de la réminiscence et de l'acte graphique. Ce dernier, bien qu'il ne soit pas nécessaire de le préciser, est le fruit d'une pratique amatrice. Les maladresses techniques qui ont pu être observées ou verbalisées donnent lieu à des ratures (Madame S.), des vibrations de ligne (Monsieur Q.) ou des superpositions de traits (Madame D.). Elles témoignent dans la représentation du concierge, d'une inadéquation entre la représentation et la réalité : si l'organisation de l'étage est bien juste, elle n'en respecte pas les proportions puisque les espaces ne sont pas mitoyens.

La transposition du territoire nécessite un travail de mise à l'échelle, mais également de projection. Les habitants ont sans exception adopté le point de vue aérien. Grâce à des « *lignes pressées* »¹⁷¹, réalisées dans un ordre déterminé, la surface¹⁷² du plan se construit de manière géométrique. Un seul regard suffit à le parcourir. Quand ils représentent un mur ou une cloison, ils discriminent explicitement leur habitat de celui de leurs voisins. Ils délimitent l'espace en fonction d'un intérieur et d'un extérieur : un espace privé et intime, d'un espace social et public. L'engagement systématique du dessin depuis le seuil, inaugure ce principe. Tracé dans la partie inférieure de la feuille, il organise le dessin. Les pièces (cuisine, chambre, etc.) sont ensuite tracées, puis divers éléments d'agencement (table, plantes, etc.) apparaissent.

¹⁷⁰ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique #3* de Madame D, annexes.

¹⁷¹ KLEE Paul, *Paul Klee, cours du Bauhaus (1921-1922)*, traduit par Claude RIEHL, Strasbourg ; Paris : Éditions des Musées de Strasbourg ; Hazan, 2004, p. 41.

¹⁷² KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture (1926)*, traduit par Philippe SERS, Paris : Gallimard, 2006, p. 71.



Figure 33. Croquis cartographique #2 de Monsieur Q, 2013



Figure 34. Lignes pressées, in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, 2011, p. 99

Le travail cartographique mené sous la direction de Fernand Deligny et réalisé par ses collaborateurs, dissocie de la même façon, les espaces et les usages. Les premiers prennent la forme d'une carte ou plutôt d'un fond de carte, tandis que les seconds sont représentés sur des feuilles de calque. Pour obtenir la représentation de l'espace vécu, il faut donc superposer les deux supports.

Au cours de l'expérience¹⁷³ menée dans les Cévennes entre 1969 et 1986, avec de petits groupes d'enfants autistes¹⁷⁴, de nombreuses cartes vont être produites. Celles de l'île d'en bas, située à côté du hameau de Graniers (Gard), sont produites par Jacques Lin et Gisèle Durand. Ils décrivent tous deux l'organisation de l'espace : au centre, l'abri appuyé sur un muret est recouvert d'une bâche sous laquelle se font le feu et les repas. À droite, il y a un coffre pour ranger la nourriture, à gauche, un abri surélevé et couvert accueille trois tabourets. Enfin, dans la partie supérieure de la feuille, ont été dessinées trois toiles de tente.

¹⁷³ Entre 1969 et 1986, de petits groupes d'enfants autistes sont confiés à Fernand Deligny. Ils vivent soit dans des campements de fortune en plein air soit dans des maisons sous la responsabilité de Jacques Lin et Gisèle Durand. Lin fait part à Deligny de son mal être lorsqu'il voit les enfants se mutiler ou se blesser. « *Alors je ne sais plus pourquoi j'ai dit : "au lieu de me raconter tout ça", dont je ne voyais vraiment pas ce qu'on pourrait en faire, "t'as qu'à garder trace de leurs trajets sur le petit territoire qui est le tien."* » Texte dit par Fernand Deligny dans le CD édité par Chimères, « Le bruit du temps », vol. 40, 2000.

¹⁷⁴ Fernand Deligny adopte un point de vue singulier dans l'approche de l'autisme puisqu'il ne se réclame ni de la rééducation ni du soin qu'il soit psychiatrique ou psychanalytique. Le terme d'autiste désigne dans ce contexte, des enfants qui vivent hors du langage, qui ne parlent presque pas.

Si les éléments principaux sont tous présents, les cartographes ont adopté des points de vue différents : l'un choisit la vue aérienne et traditionnelle de la carte, l'autre la vue perspectiviste du dessin pris sur le motif. De tels choix engagent des systèmes de classification et des modes de représentation divergents. Ce phénomène est tout particulièrement probant lorsque l'on observe avec attention l'abri principal. En représentant l'espace depuis un point de vue choisi sur le site, Durand dessine sous l'abri central un feu sur lequel repose une marmite. La carte aérienne de Lin fait quant à elle disparaître ces objets sous le toit de ce dernier et donc sous une surface.

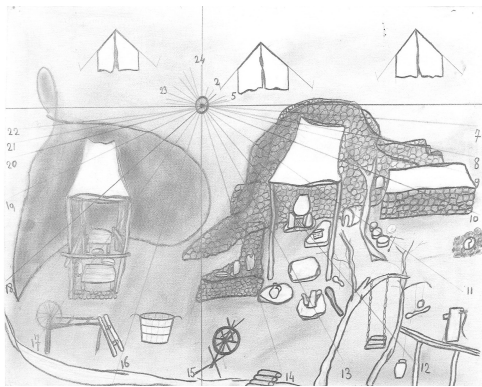


Figure 35. Gisèle DURAND, L'île d'en bas, carte, juillet-août 1969, in *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979)*, 2013, p. 22

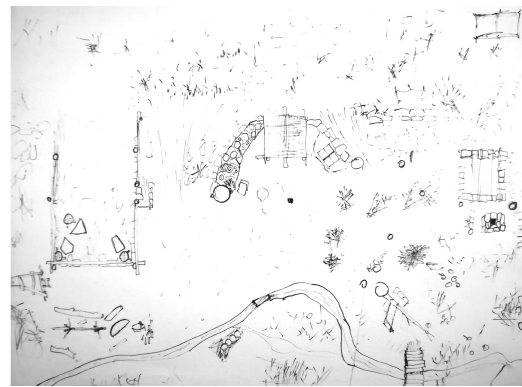


Figure 36. Jacques LIN, L'île d'en bas, carte, juin 1969, in *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979)*, 2013, p. 16

Nous pouvons également observer sur le fond de carte réalisé par Durand, un repère temporel : la feuille est divisée par des segments représentant les heures de la journée. Cette précision est semblable aux procédés de localisation et d'orientation des cartes traditionnelles (le positionnement du nord).

En comparant les dessins des habitants aux plans du bâtiment, j'ai constaté que l'orientation nord-sud n'était pas respectée. Monsieur P. l'a par exemple inversé puisque l'entrée de son appartement devrait être située dans la partie supérieure de la feuille. Il a donc fait pivoter le plan de manière à ce que l'entrée soit située et représentée face à lui. Si les productions ne sont pas correctement

orientées, elles sont néanmoins construites à l'aide de pictogrammes directionnels. Quand les habitants tracent une flèche, ils repositionnent l'espace qu'ils décrivent par rapport à la réalité géographique du site. Monsieur Q. tente de situer l'esplanade du Forum sur le dessin qu'il vient de produire, et pour ce faire, il manipule à plusieurs reprises la feuille. Il place son stylo sur le hall d'entrée puis désigne de la main « *les escaliers en colimaçon*. » À ce moment-là, il trace une flèche et poursuit son récit « *On entre au premier étage [...] l'ascenseur était là. Eh bien, elle (l'esplanade du Forum) était vers les ascenseurs.* » Il inscrit alors sur le plan son nom.



Figure 37. Croquis cartographique #1 de Monsieur Q, 2013

Le régime langagier participe à la construction de l'espace. Il fonctionne à la fois de façon énonciatrice et descriptive : l'inscription des noms permet de nommer et de désigner un espace et sa fonction (chambre), ou de désigner un élément du paysage environnant (terrils). Tous les habitants ont annoté leurs descriptions, mais pour deux d'entre eux, cette pratique répond à une volonté toute particulière de précision et à un besoin de circonscription. Si le premier inscrit les noms des pièces en un seul mouvement, le second procède au fur et à mesure : elles sont dessinées, nommées et aménagées (fenêtres, portes ou meubles). Écrire n'est pas ici un acte littéraire ni le fruit d'un effort, c'est un acte spontané. L'espace doit être identifié et reconnu dans ses usages et ses fonctions. C'est un procédé de mise en forme et de communication qui participe à la construction d'un savoir spatial.

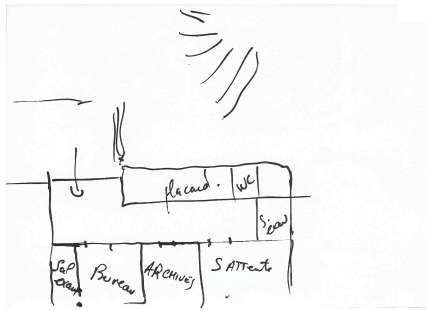


Figure 38. Croquis cartographique de Monsieur M, 2012

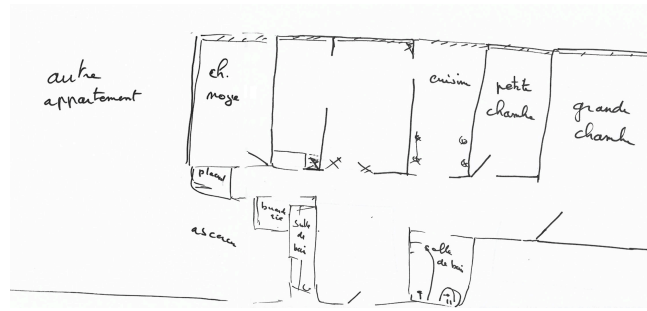


Figure 39. Croquis cartographique #3 de Madame D, 2016

Pauline Delwaulle a imaginé une mappemonde, *Terra incognita* (2003), où seuls les contours des continents et les noms apparaissent. Pour ce faire, elle extrait de bases de données *open source*, *Geonames* et *Open Street Maps*, les toponymes relatifs au paysage, tel que Mont-Blanc (France), Lac blanc (Russie) ou encore Col neige (Alaska). En mettant en évidence les liens entre représentation et espace, elle affirme le fait que la carte est un « *iconotexte* »¹⁷⁵ : un procédé de carto-graphie. Sa dématérialisation numérique libère par ailleurs l'utilisateur des plis impossibles de la carte. Elle impose une lecture où la main navigue entre le détail et l'infini. Ce mouvement de main aujourd'hui caractéristique, celui qui permet de *zoomer* et *dé-zoomer* sur une surface tactile, rend opérant le changement d'échelle jusqu'alors irréalisable avec un support papier. Le regard porte sur un espace « *sans centre ni horizon [...] (où) un va-et-vient permanent entre regard esthétique et emprise politique* »¹⁷⁶ est possible. La disparition des frontières ne fait donc plus de cette mappemonde un outil de maîtrise du territoire, mais une vision poétique où « *le plaisir de la carte [...] est celui du nom* »¹⁷⁷.

Si les relations qu'entretiennent territoire, toponymie et imaginaire sont exacerbées dans le travail de Delwaulle, il n'en est pas de même dans les productions des habitants. Les inscriptions n'ont pas vocation à susciter l'imaginaire, elles ont bien au

¹⁷⁵ LOUVEL Liliane, *Texte image : images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002 (Interférences), p. 117.

¹⁷⁶ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris : Galilée, 1996, p. 24.

¹⁷⁷ BAILLY Jean-Christophe, *Le propre du langage : voyages au pays des noms communs*, Paris : Seuil, 1997 (Librairie du XXe siècle), p. 32.

contraire une fonction référentielle. Elle associe par analogie de forme et de fonction, le territoire et sa représentation. Le vocabulaire plastique — ouverture (porte ou fenêtre), mobilier (évier) ou architecture (escalier) — est par conséquent aisément identifiable puisqu'il procède tantôt de l'analogie (pictogrammes), de la métonymie (Forum) ou encore de la synecdoque (escaliers).

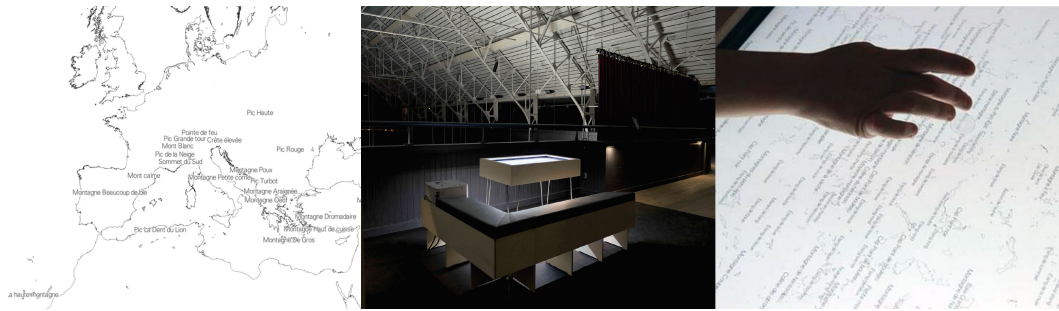


Figure 40. Pauline Delwaule, Vue de l'installation *Terra Incognita*, Panorama 15, Le grand tour, Le Fresnoy, 2003

L'acte cartographique actualise les relations entre individu et territoire. Cristallisée sur la maison, elle devient comme l'analyse Bachelard, le lieu et le support d'une rêverie. Son étude phénoménologique n'est pas fondée sur un acte descriptif, mais poétique puisque chaque habitation porte en elle la rêverie d'un habitat premier. La démarche proposée aux habitants semble à première vue s'opposer à celle-ci, puisqu'ils ont dû la décrire. C'est parce qu'il s'agit d'actes descriptifs — et non d'énoncés — que la rêverie est opérante.

Si les *Croquis cartographiques* ne sont pas comme je l'ai précédemment expliqué, un double mimétique¹⁷⁸ de la réalité, ils se conforment néanmoins à ce que l'on attend d'une maison. La production de Monsieur P. est à ce titre exemplaire puisqu'il l'a synthétisée en trois pièces (la cuisine, la chambre et le salon). Le mobilier et les espaces de circulation (les couloirs, les portes) sont absents, mais il ne s'agit pas d'un oubli. La description fut en grande partie prise en charge par le récit, et le dessin n'a servi qu'à le situer.

¹⁷⁸ Sur les paradoxes de la carte 1/1, nous pouvons nous référer au texte de Lewis CARROLL, *Œuvres*, T. 2, Paris : Robert Laffont, 1989, p. 15-16 et le chapitre de Umberto ECO, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle de 1/1 », *Pastiches et postiches*, Paris : 10/18, 1996, p. 183.

Quand Bachelard décrit la verticalité de la maison, il associe les espaces de la cave et du grenier à des états affectifs qui sont respectivement : la rêverie et l'angoisse. Il applique le modèle psychanalytique en identifiant l'escalier de la cave au lieu dans lequel se jouent, par anticipation, des émotions négatives : « on le "descend" toujours. C'est sa descente qu'on retient dans les souvenirs, c'est la descente qui

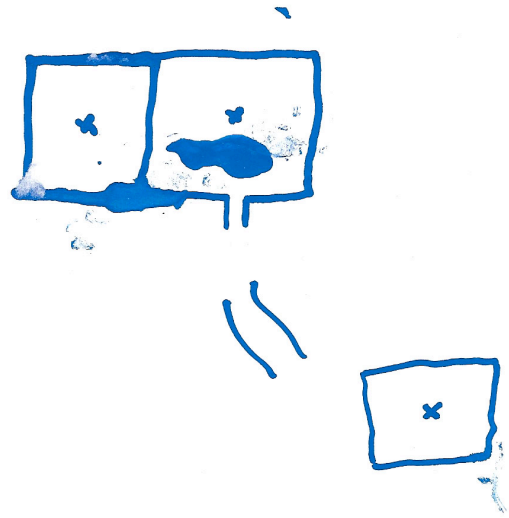


Figure 41. Croquis cartographique de Monsieur M, 2012

caractérise son onirisme.»¹⁷⁹ Si les espaces de circulations ne sont pas aussi prégnants, certains espaces communs le sont. Les souterrains et la coupole du château d'eau assurent la polarité et la verticalité de la maison et garantissent l'investissement imaginaire décrit par Bachelard. Bien que la coupole ne soit pas un espace ouvert au public et donc pratiqué, elle irrigue néanmoins la rêverie du bâtiment, que ce soit dans les perceptions individuelles ou les représentations collectives.

Les *Croquis cartographiques* sont les représentations d'un espace de vie et en ce sens, celles d'un espace vécu. Ils mettent en exergue les manières d'habiter de chacun. Les productions de Monsieur M. et Monsieur Q. diffèrent en ce point des autres, puisqu'ils ne dessinent que des usages. Les pièces et les espaces sont décrits en fonction de ces derniers (salle d'archive ou hall d'entrée par exemple). Ce phénomène peut s'expliquer par le simple fait que ces deux personnes n'habitent pas, au sens commun du terme, dans la tour. Il s'agit de leur lieu de travail. Les précisions apportées par la majorité des habitants illustrent *a contrario* leurs

¹⁷⁹ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris : Presses universitaires de France, 2012, p. 41

manières de vivre et leurs pratiques quotidiennes. Ils discriminent les espaces, en précisent les usages de manière anecdotique et les habitent métaphoriquement. Madame et Monsieur A. auraient pu produire chacun une représentation, mais ils ont spontanément choisi de n'en produire qu'un seul. Chacun dessine à tour de rôle : Madame dessine l'entrée, le bureau et la cage d'escalier ; Monsieur : la chambre et le salon. Leur dessin se compose de « repères [guidelines] »¹⁸⁰ relatifs à l'espace architectural (pièces, murs et cloisons) et de « tracés [plotlines] »¹⁸¹, qui situent et positionnent les éléments (mobilier, plantes vertes, etc.). De cette manière et une fois les pièces représentées, ils apportent à tour de rôle une série d'éléments :

« — *Donc la cuisine elle est, là. Là, il y a une fenêtre qui donne sur les montagnes. — Donc dans la cuisine, il y a la table. Donc on peut la déplacer dans la cuisine si on a besoin. Et ce qui est bien, c'est que le soleil donne sur la table. Oui.*

— *On a l'évier, la gazinière, le sèche-linge. Non le lave-vaisselle.*

— *Oui. Et là un grand placard pour les pâtes. Et puis un grand frigo. Et on a aussi des plantes. Il y a un radiateur et dessus nous avons mis des plantes florissantes. Et là, il y a un placard. Non deux. Deux. »*¹⁸²

En procédant ainsi, ils ont représenté et construit un lieu, qui, selon la terminologie de Michel de Certeau, est à la fois géométrique, homogène et isotrope. Cet espace anthropologique est donc « *pratiqué* »¹⁸³. Ils révèlent un être au monde, un « *“être familier avec” selon la modalité existentielle du séjour* »¹⁸⁴. Sa représentation met en évidence, deux modes attentionnels distincts ; l'un procède d'une attention focalisée et sérielle (les pièces sont dessinées les unes à la suite des autres), l'autre d'une attention distribuée parallèle (ils complètent à tour de rôle les espaces).

¹⁸⁰ INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie RENAUT, Bruxelles ; Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles ; Les Belles Lettres, 2011, p. 202.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 202.

¹⁸² Verbatim Madame et Monsieur A. L'entretien étant réalisé avec deux personnes, j'ai signifié par un code couleur les personnes : Madame en rouge, Monsieur en bleu. Extrait, *Verbatim Croquis cartographique #1* de Madame et Monsieur A. en annexe.

¹⁸³ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 2010, p. 173.

¹⁸⁴ BEGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris : Allia, 2005, p. 103.

À partir de la retranscription des entretiens, j'ai réalisé une série de dessins qui tend à représenter l'espace vécu de chacun. Pour ce faire, j'ai repéré les différents énoncés de spatialisation — les « indicateurs de "carte" »¹⁸⁵ — : tour Plein Ciel, paliers, ascenseurs, escaliers, couloirs, entrées, etc. Chaque élément a été recensé et mis à l'échelle en fonction de sa récurrence : plus il est prégnant, plus il est grand. L'organisation et l'agencement de ces derniers respectent le plan organisationnel du bâti, et ont été repositionnés sur ce dernier.

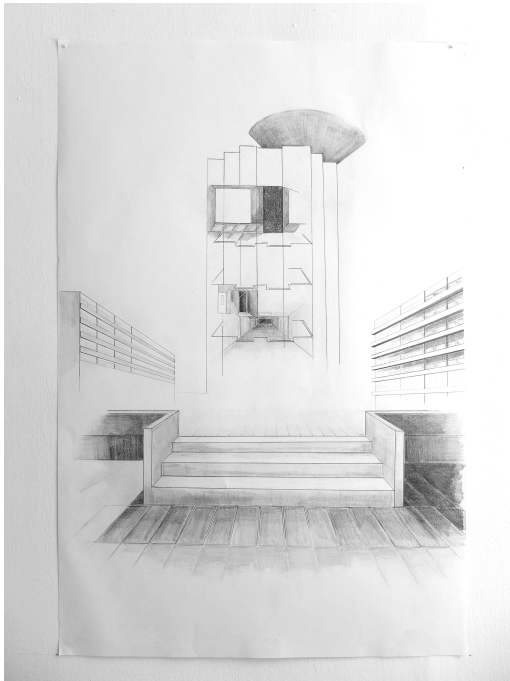


Figure 43. *Homonculus* de Madame et Monsieur A, 2017-18

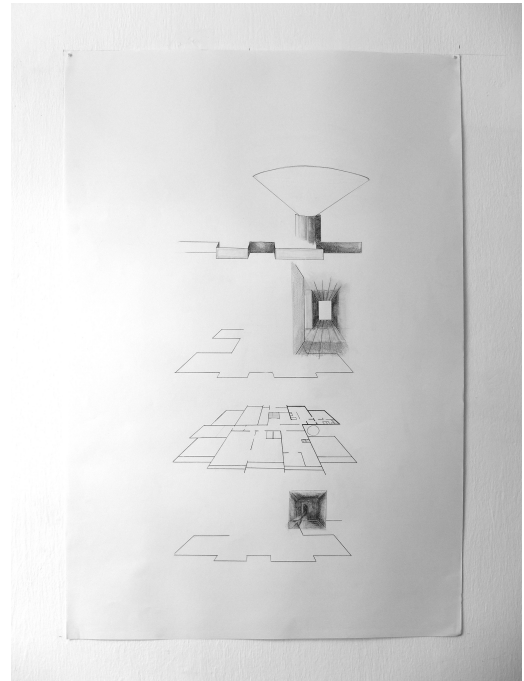


Figure 42. *Homonculus* de Monsieur P, 2017-18

¹⁸⁵ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 2010, p. 176.

Ces représentations sensibles conjuguent les principes de la carte descriptive et de l'*homonculus*¹⁸⁶. Ce dernier est une représentation scientifique du corps visant à rendre lisible la densité des récepteurs sensoriels à la surface de la peau. C'est pour cela que la langue ou les mains sont si imposantes et qu'*a contrario*, le ventre ou le dos sont atrophiés.

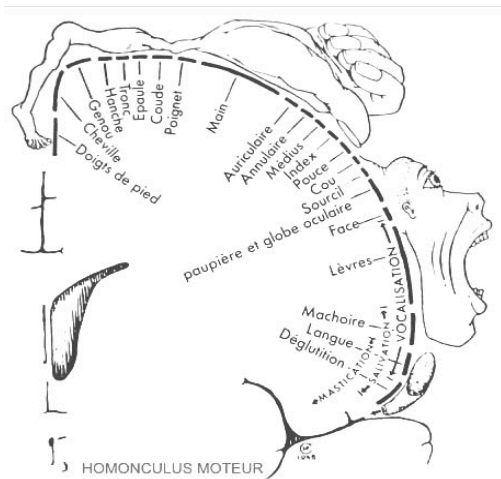


Figure 44. *Homonculus moteur de Penfield*, du nom du neurologue canadien Wilder Penfield (1891-1976)

La disproportion des éléments est également présente dans les cartes sensibles et descriptives que réalise Mathias Poisson. En 2001, lorsqu'il entreprend la rédaction d'un guide touristique expérimental sur les villes méditerranéennes, il documente ses déambulations dans les villes et produit une série de cartes. Réalisées à partir du souvenir de ses dérives, sans plan ni fond de carte, elles représentent et restituent ce que Kévin Lynch nomme

« *l'image de la ville*¹⁸⁷ ». Les changements d'échelle et leurs rapports rendent compte de son expérience attentionnelle et sensible des lieux.



Figure 45. Mathias Poisson, Carte descriptive du *Quartier de peines*, Marseille, 2003 ; Vue de l'exposition *Graphie du déplacement*, CNDP à Armentières, 2009 ; Carte descriptive *Promenade aux calanques*, 2004

¹⁸⁶ Il s'agit ici de l'*Homonculus* somatosensoriel (densité des récepteurs sensitifs qui se projettent sur les neurones du cortex sensitif) qui diffère de l'*Homonculus* moteur de Penfield (neurones du cortex moteur qui gèrent le mouvement).

¹⁸⁷ LYNCH Kévin, *The image of city*, traduit par Marie-Françoise VENARD et Jean Louis VENARD, Paris : Dunod, 1999, 221 p.

Producteurs inconscients d'un savoir spatial produit sous forme esthétique, les habitants ont mis en œuvre et questionné les modèles traditionnels de la cartographie. Parce qu'ils sont la représentation d'un espace soustrait au regard immédiat du lecteur, les *Croquis cartographiques* offrent par l'intermédiaire d'un langage iconique et textuel, un espace de visibilité à un monde absent et singulier : une maison. Si le point de vue du cartographe conditionne le niveau d'analyse¹⁸⁸ du territoire qu'il représente, en choisissant — et certainement de manière inconsciente — le point de vue aérien, les habitants ont déployé une vision panoramique, qui permet d'appréhender à la fois le détail et le général. Ce « *regard de l'éloignement* »¹⁸⁹ tient à distance le monde puisqu'il le transforme en surface. Il offre néanmoins, par l'intermédiaire du récit, une lecture subjective, intime et personnelle.

b. *L'espace récit de la carte*

« *La carte devient récit et le récit engendre la carte.* »¹⁹⁰

Les relations entre cartes et récits s'établissent autour d'une distinction qui s'articule historiquement autour de la question du potentiel figuratif ou narratif de l'un des partis. Parce que le récit offre un point de vue singulier et donc partiel, structuré selon des événements vécus ou imaginés, et qu'*a contrario*, la carte propose une représentation abstraite et synthétique d'un territoire, pratiques narratives et cartographiques semblent de prime abord s'opposer. La célèbre *Carte du pays du Tendre* imaginée par Madeleine de Scudéry est un exemple emblématique de ce rapprochement. Grâce aux éléments traditionnels de la géographie, l'auteure conçoit une carte représentant l'évolution des sentiments amoureux ; la mer

¹⁸⁸ LACOSTE Yves, *La Géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris : Maspéro, 1976, p. 65.

¹⁸⁹ BUCI-GLUCKSMANN Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris : Galilée, 1996, p. 17.

¹⁹⁰ BOUTONNET François, *Mnémosyne : une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris : Dis Voir, 2013, p. 47.

dangereuse, le lac de l'indifférence ou le village billet doux, permettent une représentation allégorique du territoire littéraire. À l'inverse, les plans commandités aux passants que Stanley Brouwn rencontre à Amsterdam, lui permettent de réaliser des parcours à partir des pratiques spatiales d'un autre, autrement dit, à partir de carte d'itinéraire.

Si le temps de production des cartes traditionnelles est invisible aux yeux du lecteur, il est dans le cadre de ce projet porté au regard grâce à la vidéo. Lorsque la main est à l'œuvre, elle révèle la trace d'une gestuelle antérieure. Puisque représenter son logement, c'est reprendre possession d'un territoire intime et quotidien, le transformer et réaliser ce que Louis Marin nomme le « *pacte cartographique* »¹⁹¹, j'analyserai la capacité des opérations déictiques à actualiser les relations qu'entretient l'individu et le lieu qu'il décrit.



Figure 46. Madeleine De Scudéry, *Carte du pays du tendre*, 1654

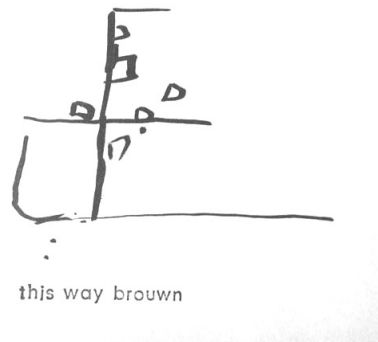


Figure 47. Stanley Brouwn, *This way Brouwn*, Amsterdam, 1960

¹⁹¹ MARIN Louis, « Les voies de la carte », *Cartes et figures de la Terre [Exposition au Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980]*, Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1980, p. 47-48.

Les *Croquis cartographiques* mettent en lumière une pratique que l'on pourrait nommer *mapping* ou encore mappage¹⁹². D'une certaine façon, la production finale importe peu, seules les opérations cartographiques comptent. Si l'usage de la vidéo m'a permis d'enregistrer les productions, elle permet au spectateur, une fois exposée, de les appréhender dans leurs composantes gestuelles et verbales. La rature que l'on observe dans la production de Madame S. indique que le dessin situé dans la partie supérieure de la feuille est faux. Si le spectateur peut aisément le considérer comme tel, il n'en connaît pas les raisons. Dans le cas présent, il ne sait pas que Madame S. dessine sous la conduite de Monsieur P., qu'elle n'est pas l'occupante du logement et que ce dernier n'existe plus.

Mon analyse s'est alors portée sur la gestuelle hors papier. Réalisée à quelques centimètres de la feuille, elle renseigne à la fois les usages, les déplacements et bien plus encore le récit. Les premiers — gestes d'usage — s'émancipent du tracé et témoignent d'une mémoire en mouvement.

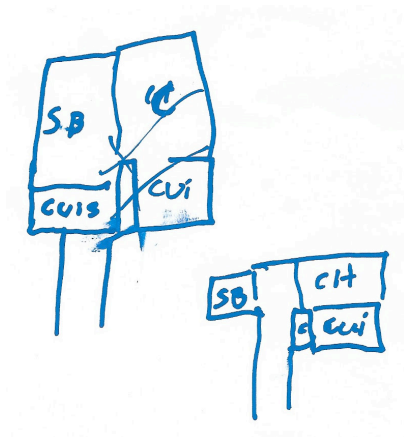


Figure 48. *Croquis cartographique* #1, #2 de Madame S, 2016

« Quand je rentre sur le palier...
(Manipulation de la feuille) [que] je prends
les escaliers là.

Les escaliers au premier étage, mettons.
Voyez là, c'était le hall d'entrée. Le hall
d'entrée, les escaliers en colimaçon...
(Manipulation de la feuille)

Donc au premier étage, il y avait le toubib.
Là le F3. Là, F2, F3, F3 et F5.

Oui c'est ça ! Je rentrais là. L'ascenseur était
par là. »¹⁹³

¹⁹² MONSAINGEON Guillaume, *Mappamundi : art et cartographie*, Marseille : Parenthèses, 2013, p. 8.

¹⁹³ L'entretien est réalisé avec deux personnes : Madame Q. et Monsieur Q. Les retours à la ligne désignent les pauses du témoin. Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 2* de Monsieur Q, annexes.

Dans cet extrait les explications sont décrites gestuellement. Monsieur Q. s'inscrit dans l'espace (*quand je rentre sur le palier*), produit un récit à la première personne¹⁹⁴ et accompagne son propos de geste de monstration et de démonstration. Si les premiers situent les éléments, les seconds « *condui[sen]t par des étapes, de façon à être suivi[s], accompagné[s] et même assumé[s] tout au long de [leurs] progression[s].* »¹⁹⁵ Il ne s'agit pas de gestes coverbaux, mais de la résurgence d'un mouvement, celui du corps dans un espace disparu.

Au plan initial s'adjoint ici, ce qu'Ingold nomme des « *lignes de mouvement* »¹⁹⁶. Elles recomposent des gestes déjà éprouvés, des trajectoires où les points de départ et d'arrivée sont connus. En manipulant le support, en positionnant le feutre sur le dessin et en décrivant l'espace de manière dynamique, les habitants activent, par le truchement du récit et du geste, la représentation.



Figure 49. Lignes actives.
Illustration in Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, 2011, p. 97



Figure 50. Représentation en noir des gestes d'usage,
Chronologie cartographique de Monsieur, Q

¹⁹⁴ À ce sujet consulter LYONS John, *Linguistique générale : introduction à la linguistique théorique*, Paris : Larousse, 1970, p. 213.

¹⁹⁵ NANCY Jean-Luc (dir.), *Le plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009 (Collection écritures/figures), p. 20.

¹⁹⁶ INGOLD Tim, *Lines. A Brief History/Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie RENAUT, Bruxelles ; Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles ; Les Belles Lettres, 2011, p. 112.

Si j'observe le même phénomène dans la production réalisée par Georges Didi-Huberman au cours de *l'interview* menée par Marianne Alphant et Pascale Bouhénic, la pratique graphique n'active pas le récit dans le sens où l'énonciation est exclusivement descriptive et contextuelle.

L'historien de l'art initie l'entretien en dessinant l'appartement de son enfance. Réalisé de sa propre initiative, il est pour lui essentiel à la compréhension de son parcours de recherche. Le dessin s'engage depuis un espace intime et personnel : sa chambre. À l'image des cartes traditionnelles — et du syndrome de *l'omphalos*¹⁹⁷ — l'espace est produit « à partir de » et « du point de vue de ». Contrairement aux *Croquis cartographiques*, le seuil n'est pas représenté. Le choix se porte sur une pièce, puis sur deux autres : l'atelier et la bibliothèque. Il s'interrompt ensuite. Il prend quelques instants pour convoquer ses souvenirs et reconstituer l'organisation de l'espace. Il manipule et déplace ensuite la feuille, reprend le tracé, le complète et joint enfin la parole au dessin :

« — Ici ma chambre. / Ici un couloir. / Ici l'alcôve familiale. / Ici la bibliothèque.
/ Ici un autre petit couloir/et ici donc l'atelier. »¹⁹⁸

L'espace n'est pas décrit par le geste, car le dessin se suffit à lui-même. Il advient dans un ordre déterminé. Il est décrit (*ici*) et annoté (une croix désigne la bibliothèque). Si ces éléments sont des indicateurs spatiaux, l'inscription du terme « atelier » marque quant à elle, la fin du processus graphique et le début de la narration. Contrairement aux habitants de Montreynaud, Didi-Huberman n'explore pas l'espace. Il choisit délibérément une pièce au détriment d'une autre. Son but n'est pas de reconstituer un espace qui se soustrait à la mémoire, de se confronter à la nébulosité des souvenirs, mais bien d'ébaucher un récit, celui qui advient une fois le plan établi.

¹⁹⁷ Dans les cartes traditionnelles, le pays commanditaire est placé au centre.

¹⁹⁸ ALPHANT Marianne et BOUHENIC Pascale, *Un œil, une histoire*, 404 minutes, Zadig Productions, Histoire, LCP, 2015.



Figure 51. Georges Didi-Huberman dans le film de Marianne Alphant et Pascale Bouhénic, *Un œil, une histoire*, 2015

Quand les habitants remplacent « *la configuration euclidienne de l'espace par une configuration phénoménologique de [leur] environnement* », ¹⁹⁹ ils utilisent des entités spatio-temporelles et sociales énoncées. L'observation est donc essentielle à leurs compréhensions. Associés à la rhétorique, « *cet art de "tourner" des phrases [...] de "tourner" des parcours* » ²⁰⁰, les gestes du récit rendent compte de l'espace hodologique : vécu, pratiqué et raconté.

« Il y avait une entrée là. Il y avait une entrée sur le côté. Une autre entrée par là, voilà. L'entrée là, et l'entrée de l'autre côté.

Si vous voulez, les fenêtres donnaient toutes là, sur le Forum.

Là, ça sortait de la tour. Là, c'était toutes les boîtes aux lettres. Là, vous rentriez d'un côté ou de l'autre côté, et vous sortiez de là, par les escaliers qui donnaient sur le Forum.

Voilà, c'était le côté Forum et là, c'était côté montagne. » ²⁰¹

Tous les éléments ne sont pas pleinement nécessaires à la description, mais ils rendent compte d'un besoin de clarification. Ce « *repérage absolu* » ²⁰² nous apprend

¹⁹⁹ HOYAUX André-Frédéric, « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours d'habitants », *L'Espace géographique*, Tome 35, n° 3, 2006, p. 277.

²⁰⁰ DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 2010, p. 151.

²⁰¹ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 1* de Monsieur Q, annexes.

²⁰² HOYAUX André-Frédéric, « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours d'habitants », *L'Espace géographique*, Tome 35, n° 3, 2006, p. 277.

que l'entrée de l'immeuble est possible de part et d'autre du bâtiment. La récurrence d'un adverbe de lieu : *là*, participe au positionnement des éléments statiques. Lorsqu'il est associé à des vecteurs directionnels (*d'un côté ou de l'autre*), ils constituent le « *repérage relatif* »²⁰³ ; celui qui met en tension les objets décrits.

La représentation est également associée à des anecdotes de vie.

*« [Dans] la loggia. [...] Il y avait le téléphone. Comme à l'époque il n'y avait pas de portable, le propriétaire ou les locataires venaient téléphoner. Ils payaient leurs communications, mais ils venaient téléphoner en bas. C'était un peu comme une cabine téléphonique de l'époque, mais c'était dedans [...]. »*²⁰⁴

Les *Croquis cartographiques* permettent à cet égard d'appréhender les étapes d'un récit de vie aux composantes intimes et donc autobiographiques.

*« C'était très agréable à vivre. Nous avons quatre enfants, et bien ça rentrait ! Tout le monde rentrait et surtout, il y avait une luminosité extraordinaire ! »*²⁰⁵

Les souvenirs sont représentés, contextualisés et en d'autres termes territorialisés. Si pour Bachelard « *l'espace est tout* »,²⁰⁶ c'est parce que la mémoire n'est pas animée par le temps, mais par des localisations. Elle se compose de fragments d'événements, qui une fois localisés et mis en récit, retrouvent leur chronologie. Les productions confirment ce principe, même si la chronologie n'est pas respectée. Elle n'est reconstituée que par l'intermédiaire d'un travail d'assemblage et de composition, qui, une fois l'entretien mené à terme, permet d'en établir les grandes étapes (installation dans la tour, vie quotidienne, déménagement, démolition de la tour, projets d'avenir). Tous ne l'ont pas développé dans les mêmes proportions ; une moitié seulement a produit un récit fourni. Dans ce cas, il ne faut plus considérer la production cartographique seule, mais bien l'ensemble de l'échange.

Les deux exemples ci-dessous mettent en évidence cette différence, ainsi que la structure du récit, l'alternance et le contenu de ces étapes.

²⁰³ *Ibidem*, p. 277.

²⁰⁴ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 1* de Monsieur Q, annexes.

²⁰⁵ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 3* de Madame D, annexes.

²⁰⁶ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace (1957)*, Paris : Presses universitaires de France, 2012, p. 28.

Monsieur M., médecin à Montreynaud :

- Croquis cartographique n° 1 : *description du cabinet médical*
- Entretien : *volonté ou non de détruire la tour, vie quotidienne, installation dans la tour, organisation de la vie quotidienne dans la tour, déménagements et indemnisations, emménagement et volonté de rester dans le quartier*

Madame D., une habitante :

- Croquis cartographique n° 1 : *le rez-de-chaussée de la tour*
- Entretien : *installation dans la tour, problèmes locatifs, vie de quartier*
- Croquis cartographique n° 2 : *palier sur lequel se situe le logement*
- Entretien : *Processus de démolition, projet initial, déménagement*
- Croquis cartographique n° 3 : *appartement*
- Entretien : *occupation des appartements de la tour, vie quotidienne, problèmes locatifs, démolition de la tour, souterrains, symbole de la tour, projet initial de Montreynaud, projet post démolition*
- Croquis cartographique n° 4 : *Projet de restructuration de la voirie*
- Entretien : *Organisation des circulations sur la place du Forum, démolition de la tour*

Le potentiel figuratif du geste construit une carte ouverte : « *connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications* »²⁰⁷. Parce qu'elles sont intrinsèquement liées au récit, elles ne comportent pas de légende. Contrairement aux cartes traditionnelles, il ne s'agit pas d'un acte solitaire voué à l'usage d'un autre, mais d'un acte social dialogique. L'échange prend en charge cette fonction. Il permet à Monsieur M. d'expliquer que la série de traits qu'il trace sur la partie supérieure de la feuille, représente des escaliers. De la même façon, la forme ronde à collerettes dessinée

²⁰⁷ DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 20.

par Madame D. devient une plante verte.

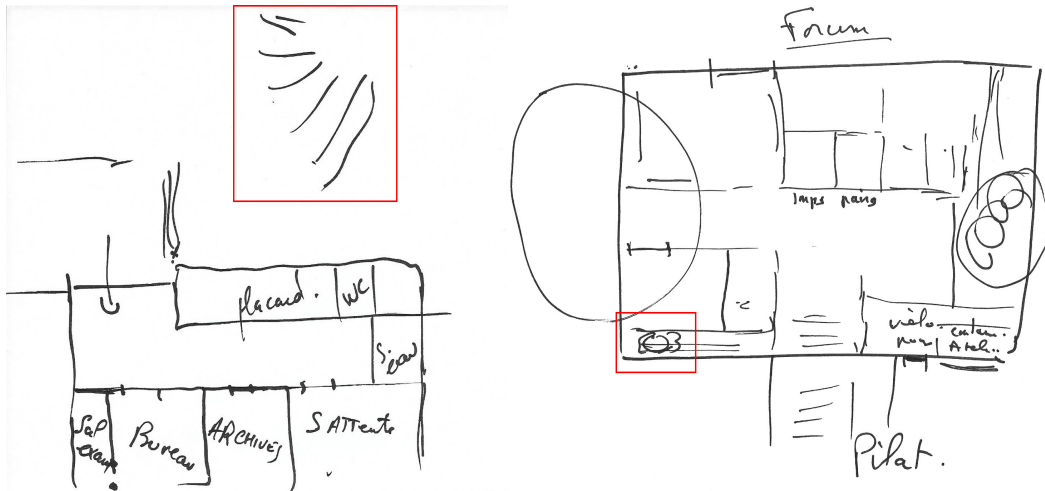


Figure 52. Croquis cartographique #1 de Monsieur M, 2012 ;
Croquis cartographique #1 de Madame D, 2012

Cette nécessité d’allier pratique graphique et narrative est également intrinsèque à la pratique des *walkala*²⁰⁸ ou *sand drawings* (littéralement dessins sur le sable) des aborigènes d’Australie. Contrairement aux productions des habitants, le rêveur n’a pas besoin d’outils ou de supports spécifiques puisqu’il utilise sa main et la surface du sol. Il est assis dans le sable, prépare et nettoie la surface sur laquelle il s’apprête à dessiner. Quand Barbara Nakamarra Gibson raconte le *Rêve Graines*²⁰⁹, sa main droite — doigts et paume de main — développe le récit au moyen de motifs. Les demi-cercles désignent une personne, les cercles sont tantôt un point d’eau, tantôt un campement, les lignes droites ou pointillées sont des chemins ou des

²⁰⁸ POIRIER Sylvie, « Traces, bâtons à fouir et dessins sur le sable », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d’anthropologie des techniques*, n° 61, 15 décembre 2013, p. 156-157. Consulter également l’ouvrage de MUNN Nancy, *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*, Chicago : University of Chicago Press, 1986.

²⁰⁹ Le *Rêve Graines* prépare les jeunes enfants à se séparer de leurs mères et les engage à échanger la viande issue de la chasse contre des graines. GLOWCZEWSKI-BARKER Barbara, *Rêves en colère alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien : avec 24 illustrations in-texte, 4 cartes*, Paris : Plon, 2006, p. 343.

déplacements. Nécessairement plurivoques, ils ne prennent leur véritable signification qu'au sein de leur contexte d'énonciation. La continuité temporelle et spatiale de la narration est également prise en charge par le point de vue en plongée puisque lorsqu'un personnage sort du cadre à droite, il entre la scène suivante, à gauche. Entre chaque scène, le narrateur efface la surface du plat de la main et prépare celle-ci à accueillir de nouveaux dessins. Lorsqu'elle est terminée, le sol est à nouveau aplani.



Figure 53. À l'occasion de l'exposition *Territoires* organisée à la Galerie Michel Journiac en juin 2011, l'anthropologue Barbara Glowczewki réalise une performance au cours de laquelle est projeté le film *Seed Dreaming*

Si la production graphique des *sand drawing* ne fait sens que dans l'acte narratif qui l'accompagne, celle des habitants de la tour pourrait exister seule. Mais cette autonomie de la figure vis-à-vis du récit ne ferait d'elle qu'une représentation spatiale : un plan. Le travail de remémoration, de narration, sa nature émotionnelle, mais également autobiographique, échapperait alors au lecteur. Les productions ne peuvent par conséquent s'émanciper de leur contexte d'énonciation. Elles ne sont pas des objets manipulables et partageables, mais des agencements d'expériences, des dispositifs dont l'objectif n'est pas « *de produire une image de plus, comme l'artiste Douglas Huebler le disait à propos de l'objet d'art, mais de manifester le procès de [leur] production* »²¹⁰.

²¹⁰ DUGUET Anne-Marie, « Dispositifs », *Communications*, vol. 48, n° 1, 1988, p. 226.

Grâce à ces opérations figuratives et géométriques, les habitants ont recréé l'espace physique de leurs anciens lieux de vie sous forme de représentations bidimensionnelles. Elles sont le résultat d'un processus d'abstraction subjectif, mais normé qui par le truchement du verbe, du geste et du tracé, rend compte d'une pratique et d'un savoir spatial empirique. Ils n'ont pas produit de cartes — cet objet manipulable qui positionne et situe des éléments destinés à l'usage d'un autre —, mais un croquis cartographique. Il traduit la complexité multidimensionnelle des manières d'habiter de celui qui l'a réalisé. Il s'agit en ce sens d'une « *carte d'identité topologique* »²¹¹. Puisqu'il n'existe que dans le cadre d'une pratique orale et donc sociale, ses conditions de productions ne peuvent être soustraites au regard.

Concomitant à la représentation, le récit participe à cet égard au positionnement de son énonciateur et met en évidence un temps projectif et interjectif. La remémoration mimétique est un acte performatif au cours duquel l'expérience « habiter » — au sens ontologique du terme — s'actualise.

*

Le vaste champ des *Performance Studies* recouvre non seulement les œuvres artistiques, mais également les actions quotidiennes. Le dispositif proposé aux habitants de la tour favorise la restauration de comportements et de gestes encodés. Ils actualisent des manières d'« être », de « faire »²¹², tout en montrant ce faire, et en l'expliquant.

Perceptions et représentations donnent corps à un espace qui n'est pas un et immuable, c'est-à-dire statique. Il est au contraire, mouvant, multiple, soumis aux aléas de la mémoire et traversé par le récit qui en est fait. Ses composantes

²¹¹ YOUCHENKO Matthias, « La carte d'identité. Quel territoire dessinons-nous avec nos déplacements ? », *Quant à la danse*, n° 5, 2007, p. 54-59.

²¹² SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres, New York : Routledge, 2002, 359 p.

sensorielles et émotionnelles (la beauté du coucher de soleil par exemple) confirment l'intuition de Friedrich **Hölderlin** selon laquelle « *l'homme habite en poète* »²¹³. Si la remémoration mimétique mobilise et actualise de manière dynamique des ressources cognitives et sensorielles, elle est pour celui qui l'observe, l'objet d'une expérience esthétique à la fois attentionnelle et émotionnelle. Mon attention s'est tout d'abord focalisée sur les modalités d'émergence de la mémoire. Avant même qu'il n'apparaisse, il a fait l'objet d'une anticipation portant sur la confirmation d'un préalable — *la personne peut-elle, grâce à ses souvenirs, produire la représentation de son ancien lieu de vie*. Elle fut par ailleurs distribuée sur l'ensemble des composantes descriptives — *comment par les actes du dire et du faire, l'expérience sensible d'un espace intime et quotidien peut-elle être actualisée ?* Enfin et puisque le récit des habitants s'est agrégé à mes propos souvenirs, il a provoqué une « *émotion de participation* »²¹⁴ spécifique, l'empathie.

Les *Croquis cartographiques* ont été étudiés et analysés en adoptant un double point de vue, celui de « *l'œuvre* » et du « *texte* »²¹⁵. Puisqu'ils ne sont pas uniquement des objets de savoir, mais des expériences, je me propose d'envisager leurs conditions de réception.

²¹³ « [...] *dichterisch wohnt des Mensch [...]* » in HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, traduit par André PREAU, Paris : Gallimard, 1958, p. 224-227.

²¹⁴ VOLVEY Anne, « Sur le terrain de l'émotion : déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique », *Carnets de géographes*, n° 9, 28 août 2016, p. 3. URL : <http://cdg.revues.org/541>. Consulté le 22 août 2017.

²¹⁵ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1971, p. 73-74

IV Partie

LE DISPOSITIF :
un déplacement de l'attention
vers l'expérience

« Le véritable lieu dans lequel l'œuvre existe n'est pas la surface de l'écran ou l'espace clos par les murs de la pièce, mais dans l'esprit et le cœur de la personne qui l'observe. »²¹⁶

Les dispositifs produits au cours de mes recherches me permettent d'interroger dans cette dernière partie les modèles de la représentation, de sa production (ici sa captation) jusqu'à sa perception. Puisqu'ils dépendent du visible, et structurent l'expérience esthétique, j'interrogerai ici leurs capacités à révéler ce qui n'est pas manifeste : le sensible.

En confrontant perceptions individuelles et représentations collectives, j'ai souhaité mettre en exergue ce qui m'a semblé absent lors de la démolition de la tour Plein Ciel : l'émotion liée à la perte de son logement (1. *Documents(s). Entre actualisation et réactualisation*). J'ai dans un premier temps expérimenté sous forme d'installation pluri média, son émergence. En exposant l'ensemble du *corpus*, j'ai souhaité restituer le déploiement médiatique de l'événement. La multiplicité des documents permet d'envisager à la fois sa portée, ses enjeux et ses conséquences. Elle permet enfin d'observer divers points de vue et offre au spectateur la possibilité d'adopter diverses postures. Face à cette représentation synchronique et hétérotopique, il active, grâce à une attention tout à la fois focalisée sur le détail (le document) et distribuée sur l'ensemble (le *corpus*), des fragments issus du réel. La co-présence d'objets hétérogènes et hétérotopiques, peut-elle dans ses conditions, faire émerger le sensible ?

Ma seconde hypothèse de travail repose sur le constat suivant. Au cours des remémorations mimétiques, les habitants ont sollicité une mémoire affective

²¹⁶ SYRING Marie Louise et LAUTER Rolf, *Bill Viola : Unseen Images [Exposition itinérante au Kunsthalle de Düsseldorf : décembre 1992 ; au Moderna Museet de Stockholm : avril 1993 ; au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid : juin 1993 ; au Musée Cantonal des beaux-arts de Lausanne, Saint Gervais Genève : septembre 1993 et à la Withechapel Art Gallery de Londres : décembre 1993]*, Düsseldorf : Verlag und Offsetdruckerei R. Meyer, 1992, p. 95 ; in CAPPELLETTO Chiara, « Bill Viola ou l'image sans représentation », *Images Re-vues*, n° 8, 20 avril 2011. URL : <https://imagesrevues.revues.org/497>. Consulter le 8 août 2017, p. 28.

qui, par contamination intersubjective à convoquer mes propres souvenirs et provoqué de l'empathie. Puisque l'accrochage et sa trop grande exhaustivité, paralyse et absorbe en partie l'émotion, j'ai envisagé le fait qu'en mobilisant le spectateur, je pourrai grâce à une interface numérique interactive, l'impliquer émotionnellement. L'arborescence m'a permis de préserver la nature associative et praxéologique du travail mémoriel précédemment décrit. Puis, grâce à l'indexation et la connectivité des documents, j'ai pu construire une expérience esthétique narrative et exploratoire. Le spectateur expérimente et envisage ainsi, le récit dans la pluralité de ses possibles. La navigation favorise-t-elle par des actes d'appropriations sélectifs, le déploiement d'une émotion de participation ?

Si la navigation participe à l'actualisation d'une mémoire collective, la technicité de l'interface semble prendre le pas sur l'investissement imaginaire nécessaire à l'émergence du sensible. C'est pourquoi j'ai envisagé l'expérience réceptive, dans sa définition première : un acte d'observation qui combine attention et émotion (2. *Soumettre au regard*). L'observation du geste, qu'il soit volitif ou non, contribue à la création d'un sentiment d'empathie, celui provoqué par les difficultés inhérentes au travail mémoriel et graphique. Mais au-delà, favorise-t-elle par mimétisme ou par résonance kinésique, des sentiments liés à la disparition d'un lieu de vie ? Cette troisième expérimentation participe par le truchement de la voix, à l'émergence d'une dimension poétique, mais en l'absence du travail de terrain, elle ne peut être contextualisée. Ce constat m'a amené à réenvisager les rapports entre savoir et émotion.

Le dispositif a donc évolué et pris la forme d'un parcours d'exposition, qui se compose des *Homonculi* précédemment décrits, d'une vidéo de l'implosion de la tour Plein Ciel et d'une proposition plastique de rejeu (*Récits cartographiques*). Grâce à ces représentations de l'espace vécu, à la diffusion d'une vidéo et à une fictionnalisation des remémorations mimétiques, j'ai souhaité mettre en évidence, ce qui m'a semblé absent dans mes précédentes expérimentations. Comment par le truchement d'un récit expographique, l'expérience empathique d'un sentiment de perte est-elle possible ?

1. DOCUMENT(S) : ENTRE ACTUALISATION ET RÉACTUALISATION

S'il est admis d'utiliser pour des œuvres relevant d'une pratique de collecte le terme « *archive* » — on songe évidemment au travail d'Aby Warburg (*Atlas Mnemosyne*) ou encore à celui de Christian Boltanski (*Les archives de Christian Boltanski 1965-1988*) —, il existe comme le souligne Christophe Kihm dans *Ce que l'art fait à l'archive*²¹⁷, une confusion dans les termes employés. Puisqu'elle est à la fois constituée d'un travail de recherche documentaire et de création, j'interrogerai ici les conditions d'actualisation de cette dernière et sa capacité à retranscrire et redéployer l'émotion de participation qui fut la mienne.

Quand en 2015, la galerie *Les limbes* à Saint-Étienne m'accueille en résidence de création, j'ai expérimenté les modalités de restitution et d'exposition de ce travail « *contextuel* »²¹⁸. Mon choix s'est très vite porté sur l'installation (a. *L'installation, une représentation synchronique et hétérotopique*). Héritière de principes générateurs avant-gardiste (Dada) — le collage et l'assemblage — elle est le lieu d'un montage formel, analytique et narratif. Elle est également celui d'une dialectique puisqu'elle prolonge et propose une mise en perspective esthétique et critique du travail de terrain.

L'interface numérique *Tour Plein Ciel : écritures testimoniales*, sollicite *a contrario* l'attention du spectateur par le geste. Il n'est plus représenté, mais mobilisé (b. *Explorer une mémoire partagée*). Le plaisir de la manipulation — de la

²¹⁷ KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique* n° 759-760 : *À quoi pense l'art contemporain ?*, 2010, p. 707-718.

²¹⁸ « Sous le terme d'art "contextuel", on entendra l'ensemble des formes d'expression artistiques qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (*happenings en espace public, "manœuvres"*), art investissant l'espace urbain ou le paysage (*performance de rue, art paysager en situation...*), esthétiques dites participatives ou activistes dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle. » In ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2009, p. 11

découverte à la lecture — tient à la fois à la curiosité et au désenchantement, puisque les règles de la navigation échappent en partie à sa compréhension. Conçue comme une métaphore de la réminiscence, elle produit à chaque utilisation un récit singulier, qui fait éclater les structures narratives et les repères spatio-temporels.

a. *L'installation, une représentation synchronique et hétérotopique*

La spatialisation du contenu m'a permis de mettre en présence des documents issus du réel et d'en éprouver leurs matérialités. Pour en expérimenter les associations et les dissociations, j'ai imaginé un dispositif capable de structurer l'expérience esthétique.

Je me propose d'envisager ici l'hypothèse selon laquelle l'installation permettrait de restituer le récit de la perte d'un lieu de vie et de le placer non pas en marge, mais au cœur d'une narration. Je décrirai le montage éclaté et immersif créé par l'installation, et interrogerai ses conditions de perceptions et de réceptions.

La galerie offre trois espaces d'expositions, mais j'ai choisi le plus petit : une pièce de dix mètres carrés. Si les autres espaces favorisaient un accrochage aéré, du recul ou une plus grande amplitude de déplacements pour le spectateur, leurs dimensions démultiplient les modes perceptifs (détails et vue d'ensemble) et les parcours. Après quelques essais, j'ai choisi cet espace aveugle et restreint puisque je pouvais expérimenter un montage dense. J'ai ainsi pu modéliser le déploiement hétérotopique des mémoires réactualisées par l'implosion de la tour.

Au fil des semaines, les documents ont été travaillés, déplacés et

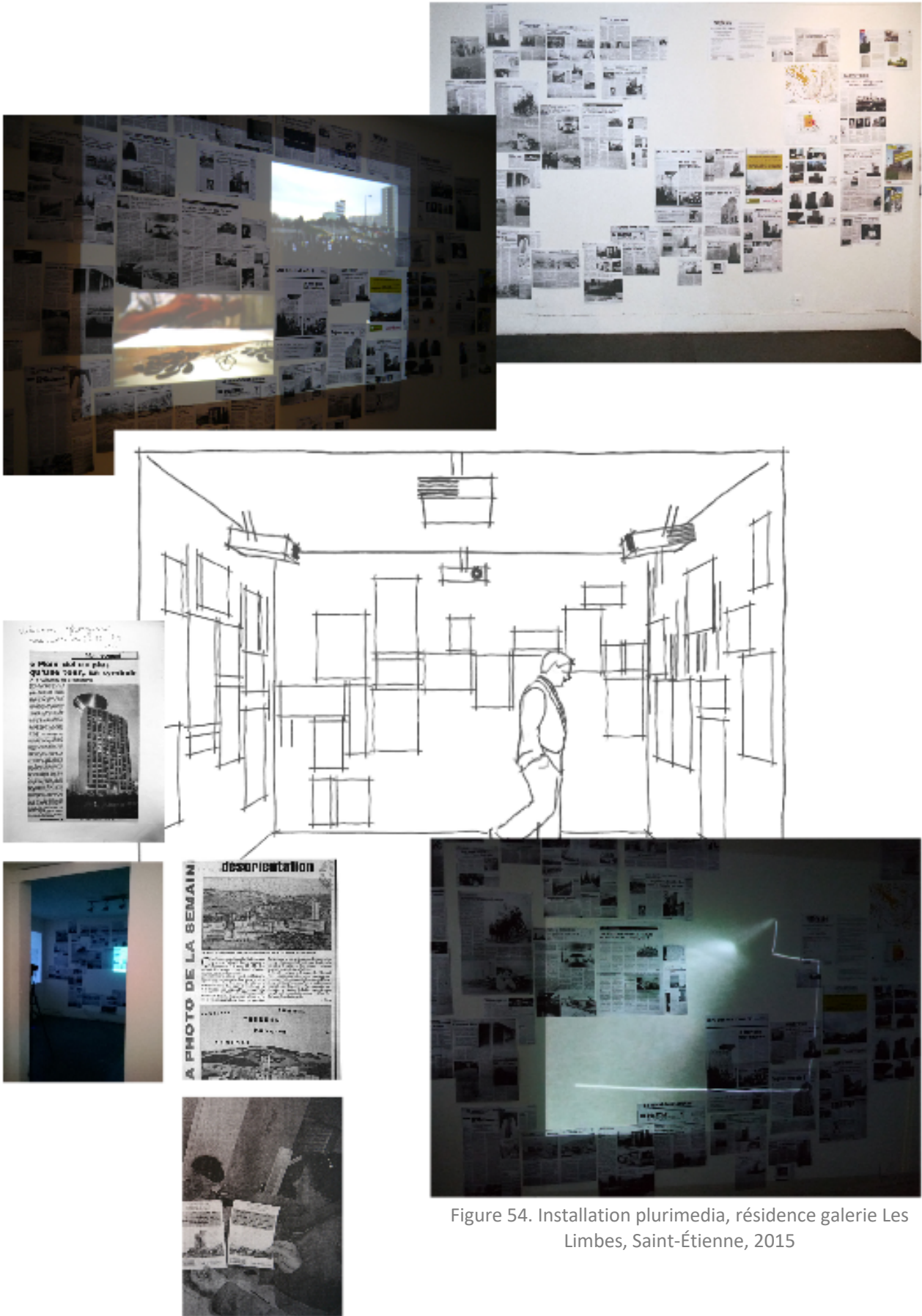


Figure 54. Installation plurimedia, résidence galerie Les Limbes, Saint-Étienne, 2015

assemblés pour adopter une forme stabilisée et cartographiée comme suit²¹⁹ :

- En entrant, le spectateur découvre sur le mur qui fait face à la porte, les documents relatifs au référendum ou aux problématiques architecturales et urbaines.
- Le mur situé à gauche présente les documents techniques du site et de la tour, ainsi que des archives photographiques des étapes de leurs constructions.
- Le mur opposé (à droite) est consacré aux processus et à la médiatisation de la démolition.
- Le mur situé à gauche de la porte présente les procédés par lesquels la tour est devenue un emblème ; le second (à droite) retrace l'histoire des politiques proactives déployées pour inciter la population et les entreprises à s'installer dans le quartier.

L'installation rassemble les morceaux épars d'un événement traversé par de multiples lignes de temps — divergentes et contradictoires — et affirme une certaine forme d'exhaustivité. J'ai pris en compte le fait que le spectateur ne lirait pas l'ensemble de la documentation. Pourquoi l'exposer si, comme je le suppose, seuls quelques spectateurs le lisent ? Plusieurs raisons ont motivé ce choix. En procédant ainsi, je souhaitais que chacun puisse appréhender l'événement dans toutes ses dimensions : technique, intime, politique, médiatique et historique. Qu'il perçoive en un regard la diversité des points de vue et qu'enfin, il appréhende son traitement médiatique et commémoratif.

Bien que le *corpus* soit constitué d'archives et qu'il soit en propre le témoignage d'une expérience de collecte et d'un événement passé, l'installation ne se revendique pas de l'archive. Si sa valeur historiographique est évidente, elle n'a pas été conçue dans cet objectif. Elle revendique l'expression d'une posture double et contradictoire d'« *implication, mais aussi (de) critique ; (d') adhésion,*

²¹⁹ La pièce ne comporte qu'une seule porte. Toutes les indications spatiales sont donc situées à partir d'elle.

mais aussi (de) défi »²²⁰ ; celle qui fut la mienne et qui pourrait être celle du spectateur. Elle n'appartient donc pas au régime de *l'œuvre-comme-archive*²²¹ ou de *l'archive-comme-œuvre*. Si les premières ont pour objet les traces et les étapes d'un processus créatif (*La boîte en valise* de Marcel Duchamp), les secondes portent sur les processus d'enregistrements et de restitutions de la mémoire (*Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle). Cette installation ne tend pas à contextualiser un événement, mais à décontextualiser les rapports que nous entretenons avec ce dernier. Il s'agit en d'autres termes d'envisager l'événement et ses conséquences, dans sa dimension intime et émotionnelle, celle de la perte d'un lieu de vie.

Peter Watkins développe un cadre méthodologique similaire lorsqu'il réalise en 2000, *La Commune (Paris, 1871)*. Outre ses propres recherches documentaires, il invite l'équipe du film à mener une réflexion historique. Cette démarche singulière engendre une production à la fois écrite et improvisée.

« *Les acteurs pouvaient librement improviser, changer d'avis, réagir sur le vif aux discussions filmées... Pour un grand nombre d'entre eux, ce procédé, dynamique et fondé sur l'expérience vécue, les forçait à abandonner poses et artifices pour affronter en temps réel leurs propres interrogations sur la société contemporaine [...] En examinant attentivement ces séquences, on constate que, très souvent, Gérard et Aurélia s'approchent d'un groupe, lui posent une question, puis se retirent pendant que naît une discussion entre les membres du groupe [...]* »²²²

Les revendications des communards sont portées à l'écran par deux protagonistes qui, microphone en main, *interviewent* les manifestants. Cet anachronisme technologique est selon Watkins, propice à la remise en question des faits présentés. Ils déploient une « *subjectivité responsable* »²²³ puisqu'ils interrogent

²²⁰ ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion, 2000, p. 33.

²²¹ KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique n° 759-760 : À quoi pense l'art contemporain ?*, 2010, p. 707-718.

²²² WATKINS Peter, *Media Crisis*, traduit par Patrick WATKINS, Paris : Éditions Homnisphères, 2003, p. 224.

²²³ *Ibidem*, p. 224-229.

les rapports que le spectateur, et avant cela l'acteur entretiennent avec cet épisode historique.



Figure 55. Peter Watkins, *La Commune (Paris, 1871)*, 2000

Lorsque photographies, articles et tout autre matériau afférents à mon travail de terrain ont été transportés et installés dans l'espace de la galerie, ils ont fait l'objet d'un montage éclaté et immersif. Ce dernier me permet de confronter les différents points de vue et de mettre en exergue le témoignage des habitants. Fixées aux murs à l'aide d'épingles, les archives évoquent dans leurs fragilités et leurs formes disparates les planches des naturalistes. Elles sont disposées de manières thématiques, mais également plastiques puisque leurs formes ou la présence de photographies ont structuré leur agencement. Le matériel audiovisuel a quant à lui été projeté. Certains documents apparaissent à même le mur, dans les fenêtres aménagées au cours de l'accrochage. D'autres se superposent aux supports papier de manière à créer des effets de contamination. Une telle organisation met en évidence deux typologies d'écrans et donc deux conceptions de projection. La première un écran exposé (*screen-based*²²⁴) sur lequel l'attention est prête à se focaliser. Il s'agit d'une surface plane, vide et rectangulaire. La seconde n'a pas d'espace assigné. Elle se joue de la superposition et implique un effort conséquent, puisqu'elle parasite celle des documents et inversement. Elle est le lieu d'une médiation du regard (*screen-reliant*), qui interroge et active l'expérience réceptive du spectateur.

²²⁴ MONDLOCH Kate, *Screens : viewing media installation art*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010 (Electronic mediations, v. 30), p. 9.



Figure 56. Vue de l'installation plurimedia, résidence galerie Les Limbes, Saint-Étienne, 2015

Les documents sont spatialisés en fonction des rapports qu'ils entretiennent avec leur entourage immédiat, et les renvois qu'ils peuvent créer avec ceux placés dans d'autres espaces. Cinq vidéoprojecteurs suspendus au plafond diffusent en simultanée sur les murs de la pièce, cinq projections différentes. J'ai réalisé pour

chacune d'entre elles, un montage en *split screen*. De sorte qu'au cours de la description du hall d'entrée de l'immeuble, quand Madame D. dessine l'accès aux garages, une seconde vidéo apparaît en dessous, celle des sous-sols. Les vidéos complètent ici les documents placés à proximité (à gauche).

Un tel principe est à l'œuvre dans le travail réalisé par Victor Burgin en 2010, pour le musée de Picardie. En réponse au projet *Suspended Spaces #1, Histoires* propose de faire des rapprochements entre Histoire, histoire personnelle et histoire de l'art. Pour ce faire, Burgin installe cinq haut-parleurs dans la salle des sculptures, depuis lesquels sont diffusées trois pistes audio. La première décrit les procédés et applications de la technique du « piédestal » utilisé en archéologie pour l'excavation des charniers; elle fait ici écho aux affrontements entre Chypriotes et Turcs depuis 1963 et l'occupation de l'île par l'armée turque en 1974. La seconde est un récit d'exil. La dernière porte sur l'expérience esthétique de deux sculptures : *L'Eurydice piquée par un*



Figure 57. Victor Burgin, *Histoires*, 2010.

serpent de Nanteuil (1822) et la *Femme piquée par un serpent* de Clésinger (1847). Elles mêlent différents registres (objectivité, émotion et science) et s'offrent par bribes au cours de la déambulation du spectateur. Le montage est réalisé de manière à ce qu'elles se superposent sans s'occulter. Les haut-parleurs sur trépied sont installés en regard des œuvres, et permettent de singuliers rapprochements²²⁵ entre les éléments visuels et sonores : piédestal, tombeau et socle par exemple.

Si mes projections font l'objet d'un montage linéaire, elles ne sont pour autant pas autonomes. Elles sont co-dépendantes les unes des autres. J'ai réparti les plans d'une même séquence sur deux bancs de montage distincts. Lorsque Monsieur M. présente à la caméra « *son souvenir* »²²⁶ de la tour (soit la plaquette d'information sur lequel apparaît la photographie de cette dernière), une vidéo enregistrée depuis l'un des points culminants de la ville apparaît sur un autre mur ; elle est située entre les documents relatifs à la représentation symbolique de la tour. Cette organisation invite le spectateur à se déplacer, à faire des allers et retours entre les différents espaces. Ce même principe est appliqué aux enregistrements sonores puisqu'ils sont systématiquement diffusés depuis des murs opposés à la documentation corollaire. Leurs volumes ont été réglés de façon à ce qu'ils soient tous audibles quand on est placé au centre de la pièce ; mais une fois que l'on se rapproche du document papier, le son devient plus faible. Le spectateur est alors amené à réaliser un effort mémoriel, puisqu'au cours de la lecture, il n'a plus accès à l'enregistrement. Krzysztof Wodiczko procède de manière



Figure 58. Krzysztof Wodiczko, *Veterans' Flame*, 2009.

²²⁵ Marianne MASSIN propose une analyse détaillée de ces derniers dans son ouvrage *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 (Collection *Æsthetica*), p. 129-133.

²²⁶ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 1* de Monsieur M, annexes.

inverse lorsqu'il réalise *Veterans' Flame* (2009). Une vidéo de flamme vacillante est projetée à même un mur de brique. Plus l'on s'en approche, plus les témoignages audios de vétérans de la guerre en Irak et en Afghanistan deviennent audibles. En spatialisant le son, il invite le spectateur à adopter une posture d'écoute et de recueillement. Cette installation est construite comme un lieu de commémoration.

La connectivité et la spatialisation des documents mobilisent tout autant les déplacements que l'attention. La réception de l'œuvre peut dès lors être source d'hésitations et de bifurcations. Lorsque Louis Marin décrit le documentaire qu'il réalise avec Alain Fleischer²²⁷ pour l'exposition *L'œuvre et son accrochage*, organisée au Centre Georges Pompidou en 1986, il interroge les procédés et les intentions du commissariat. Il discrimine alors les circulations spatiales — contraintes inhérentes à l'agencement des lieux — du parcours narratif²²⁸. Si cette distinction est vraie pour l'exposition, elle est d'autant plus probante pour l'installation puisqu'elle « *s'ajuste à l'espace au point de se souder au contexte précis de sa réalisation.* »²²⁹ À cet égard, il a bien été choisi pour ses contraintes spatiales : une hauteur de plafond restreinte et un éclairage naturel faible. Elles m'ont permis de projeter les vidéos dans une relative pénombre qui n'empêche pas la lecture des textes, et qui favorise une forme d'immersion. En l'absence de projections, l'espace peut donc être appréhendé de manière thématique. Une lecture de gauche à droite ou inversement, permet de découvrir de manière unidirectionnelle et chronologique l'histoire d'un site et de ses habitants.

²²⁷ FLEISCHER Alain et MARIN Louis, *Autrefois un musée... L'Art d'exposer 1, le Musée Condé à Chantilly*, 1982.

²²⁸ Ce dernier « *est inséparable d'une carte (un "voir" discursifs). Il s'agit d'aller (consécutif d'actions spatialisantes) et aussi de voir (connaissances d'un ordre des lieux) ; il s'agit d'organiser ces mouvements et aussi de présenter des tableaux.* »²²⁸ MARIN Louis, « *L'art d'exposer... Notes de travail en vue d'un scénario* », *Parachute*, traduit par Jeffrey MOORE, vol. 43, 1986, section 2, p. 16-21.

²²⁹ SIOUI DURAND Guy, « *Les déterritorialisations de l'installation* », in BERUBE Anne et COTTON Sylvie, *L'installation, Pistes et territoires, L'installation au Québec 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*, Montréal : Centre des arts actuels, SKOL, 1997, p. 61.

Ce circuit est toutefois contrarié par le parcours du spectateur puisque les documents audiovisuels sont des attracteurs privilégiés de l'attention. À ce titre, Schaeffer²³⁰ décrit le fait qu'au quotidien notre attention est focalisée sur une tâche précise, et ce, jusqu'à ce qu'elle soit menée à terme. Face à une œuvre d'art, l'attention est ouverte, dynamique puisque nous nous préparons à l'inattendu. Quand elle se focalise sur un document papier, un *stimulus* audiovisuel saura la saisir et la redistribuer sur un autre support. La spatialisation du contenu favorise en ce sens, un jeu de va-et-vient physique (déplacements) et sémantique (rapprochements ou dissociations).

Les *Croquis cartographiques*, les images d'archives ou encore les entretiens captent le regard parce que contrairement aux supports papier, ils réactivent une attention interprétative kinesthésique et émotionnelle. De fait, lorsque Monsieur C. décrit l'organisation initiale du quartier et que pour ce faire, il désigne du doigt les éléments d'un plan, notre attention se mobilise bien plus spontanément et efficacement que si nous avions par nous-mêmes, lu ce même plan. D'une certaine façon, la vidéo recrée la relation dialogique qui a eu lieu au moment de son enregistrement.



Figure 59. Entretien # Monsieur C, 2011-12

L'émotion est un second facteur d'intensification attentionnelle. Les difficultés éprouvées au cours des *Croquis cartographiques* et les ressentis décrits lors de l'implosion sont autant de vecteurs existentiels qui sollicitent d'une part, les souvenirs et le vécu du spectateur, et activent d'autre part un sentiment d'empathie. L'émotion de participation, celle-là même qui m'a saisie au cours des entretiens, peut ici être actualisée.

²³⁰ SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015, p. 63-76.

Le spectateur est donc invité à se réappropriier les procédures de lecture, et à en proposer une interprétation. Puisque l'œuvre est ouverte « *alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré [...] (elle) peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée.* »²³¹ Les rapprochements qu'elle propose sont sujets à contradictions si le spectateur n'adopte pas seulement une posture contemplative²³², mais active. Il doit s'affranchir du récit qui lui est proposé et composer sa propre histoire. Je compte sur « *le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à tout autre autant que cette aventure ne ressemble à aucune autre. [...] C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur* »²³³. Cette émancipation n'est possible pour Jacques Rancière que si l'œuvre est conçue comme un point de rencontre, comme un espace de discussion qui permet de « *vérifier en commun* »²³⁴ les relations entre cause et effet et ici, entre la démolition d'un immeuble et ses conséquences sur ses habitants.

L'installation est au regard de son ancêtre l'exposition, une remise en question ²³⁵ des rituels traditionnels et institutionnels de représentation : « *l'impératif "il faut donner à voir" triomphe avec l'exhibition systématique des objets, des lieux, des modes de vie et des événements, et offre un jeu de miroirs sans fin aux regards avides de connaissances.* »²³⁶ Cette injonction à la visibilité et

²³¹ ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit par Chantal ROUX DE BEZIEUX et André BOUCOURECHLIEV, Paris : Points, 2015, p. 17.

²³² « *C'est un mal d'être spectateur pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparition en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et de pouvoir agir.* » RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique Éditions, 2008, p. 8.

²³³ *Ibidem*, p. 23.

²³⁴ *Ibidem*, p. 21.

²³⁵ GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 29-40.

²³⁶ JEUDY Henri-Pierre, *Exposer, exhiber*, Paris : La Villette, 1995, p. 9.

à la lisibilité des contenus est ici mise en œuvre.

Elle occulte dans une certaine mesure les témoignages, et empêche le déploiement du sensible. En considérant les dimensions de la pièce ainsi que l'agencement dense des documents, la superposition des vidéos et des bandes-son, j'ai créé un espace saturé dans lequel il est difficile de se repérer. Si l'exhaustivité permet de confronter des perceptions individuelles et des représentations collectives, la mise en évidence des témoignages ne permet pas pleinement de réaliser ce dessein. L'installation est en ce sens un dispositif de réactualisation, de mise en forme plastique et sémantique et non d'actualisation du sensible. L'émotion de participation que je souhaitais déployer n'est pas suffisamment probante. C'est pourquoi j'ai envisagé de nouvelles modalités de restitution à travers le développement d'une interface numérique interactive.

b. Explorer une mémoire partagée

« [...] Les espaces parcourus appartiennent tous à un seul et même espace homogène, tandis que les mouvements sont hétérogènes, irréductibles entre eux. [...] Vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des "coupes" immobiles... Cette reconstitution, vous ne la faites qu'en joignant aux positions ou aux instants l'idée abstraite d'une succession, d'un temps mécanique, homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements. »²³⁷

Au cours des entretiens, j'ai été frappée par le fait que la pensée associative de la remémoration mimétique entraine en écho avec celle des réseaux

²³⁷ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, p. 9.

numériques. L'hypothèse que je me propose d'étudier à présent, est que la mémoire ses composantes (souvenirs) et ses procédés (réminiscence) trouvent leurs équivalents dans un environnement numérique, puisque des données sont accessibles grâce à une interface interactive. Cette idée a été mise en œuvre dans un projet numérique conçu et envisagé comme un dispositif testimonial.

Je me propose d'envisager ici la mécanisation des processus mémoriels. J'analyserai ainsi la capacité des procédures exploratoires interactives à mettre en récit une mémoire plurielle et à faire émerger le sensible.

Comme pour l'installation, les documents réunis au cours de mon travail de terrain ont été classés, agencés et transformés pour prendre place dans un environnement numérique. Ils s'inscrivent dans une démarche et des procédures d'inscription, de conservation et de diffusion mémorielle. La collecte devient en ce sens une base de données. Lorsque ce terme apparaît en 1964, il est défini par un groupe d'informaticiens comme une collection de données partagées et accessibles au même moment par plusieurs utilisateurs²³⁸. Pour la créer, j'ai dans un premier temps uniformisé et standardisé les documents. Les archives papier ont été transférées sur un nouveau support mnémotechnique puisqu'elles ont été numérisées. Les entretiens et les *Croquis cartographiques* sont quant à eux appréhendés dans leurs formats originels : vidéos ou bande-son. Si les premiers ont été segmentés de manière thématique (référendum, mauvaise réputation du quartier, etc.), aucun montage n'a été fait sur les seconds. Je n'ai ni censuré certaines parties ni coupé au montage les répétitions. Cette numérisation a par ailleurs nécessité un travail d'indexation. Les documents ont donc été nommés et référencés en fonction de leur nature : les articles de presse apparaissent sous forme de date, les pièces techniques du bâtiment avec le terme « plan », les *Croquis cartographiques* et les entretiens avec ceux de « Croquis cartographique » et « entretien ». Ces derniers sont des points de passage obligatoire. C'est

²³⁸ « [the term data base was] "coined by workers in military information systems to denote collections of data shared by end-users of time sharing computer systems." in MCGEE CAMPBELL William, « Data Base Technology », *IBM Journal of Research and Development*, vol. 25, no 5, 1981, p. 505-519.

pourquoi je les nomme « documents source ». Puisque certains souvenirs sont plus prégnants que d'autres et qu'au cours de leurs récits, des détails et des anecdotes apparaissent de manière furtive et lacunaire, j'ai souhaité les différencier de ces souvenirs lointains. Ces échos sont ici associés aux articles de presse et aux archives, alors susnommées : « documents secondaires ». Avec ces termes, je ne souhaite pas les hiérarchiser en fonction de leurs qualités sémantiques, mais signifier leurs capacités discursives. Quand les souvenirs s'imposent à nous par rebonds successifs, ils ne s'appréhendent pas de façon linéaire. L'arborescence est donc construite de manière associative.

La mise en relation des documents a été réalisée avec un éditeur de contenus interactifs : le logiciel Klynt. L'interface construit un dialogue entre les données, la machine et son utilisateur. Sans elle, l'œuvre ne peut advenir ou être intelligible. Cette idée est développée par Nils Röller et Siegfried Zielinski qui n'envisagent plus uniquement les pratiques artistiques à travers le prisme du *médium*. Le cinéma et le théâtre sont selon eux des arts de l'interface puisque dans le premier cas « l'appareil au sens large du mot [...] (l'enregistrement, la coupure, le son et le montage, etc.) » et dans le second « la dramaturgie, la mise en scène, l'architecture, la musique, etc. »²³⁹ sont nécessaires à leurs appréhensions.



Figure 61. Écran d'accueil du projet *Tour Plein Ciel* : écritures testimoniales

²³⁹ RÖLLER Nils et ZIELINSKI Siegfried, « On the Difficulty to Think Twofold in One », in DIEBNER Hans, DRUCKREY Timothy et WEIBEL Peter, *Sciences of the Interface*, Tübingen : Genista, 200, p. 282.

Tour Plein Ciel: écritures testimoniales se présente au spectateur par l'intermédiaire d'un écran d'accueil. Composé de trois entrées apparemment distinctes, mais interconnectées, il doit faire un choix. L'un déclenche la navigation à partir du travail réalisé par l'artiste Anne-Valérie Gasc. Un second permet par l'intermédiaire d'une reproduction de table d'orientation d'accéder à une vidéo promotionnelle du site produite en 1971. Le troisième propose enfin le visionnage du *Croquis cartographique* de Madame et Monsieur A.

Ainsi et contrairement au CD-ROM interactif *Immemory* de Chris Marker, les documents ou les « grappes » de documents ne sont pas organisés en zones appréhendables par le spectateur. Si l'écran d'accueil permet comme le précise Marker, d'« entrer dans la mémoire »²⁴⁰, aucun menu dûment renseigné n'informe le contenu (« index »), ni même les procédures d'interaction. Le spectateur navigue donc à vue et découvre au fil des manipulations son fonctionnement. Si Marker n'impose pas de contrainte de lecture, il renseigne néanmoins l'utilisateur grâce à un onglet « commande » et l'invite à la patience :

« Don't zap, take your time. If you sweep over the screen with the cursor you'll often see a text appear, or another image. As you cross the lines of text, you may see one or more words appear in negative – a sign to click – and if you're patient, Guillaume-en-Egypte, the obliging cat, will sometimes pop up to offer you additional bifurcation. »



Figure 62. Chris Marker, *Immemory*, 1997

²⁴⁰ MARKER Chris, *CD-ROM Immemory*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997, menu « Entrer dans la mémoire » puis apparaissent les onglets suivants : voyage, cinéma, musée, mémoire, poésie, guerre et photographie. Même référence pour l'extrait suivant.

Au cours de la navigation, divers boutons apparaissent. Ils se superposent aux images, surgissent à un code temporel spécifique et pour une durée déterminée. Leurs spatialisations et leurs séquentialités me permettent de mettre en lumière un propos ou un élément iconique. Ainsi, lorsque Monsieur Q. décrit l'organisation d'un palier et qu'il désigne divers éléments, de nouveaux boutons permettent d'accéder aux contenus relatifs : le cabinet du médecin, la dalle du forum ou le château d'eau par exemple. Une nouvelle page s'ouvre et autorise la poursuite de la navigation.

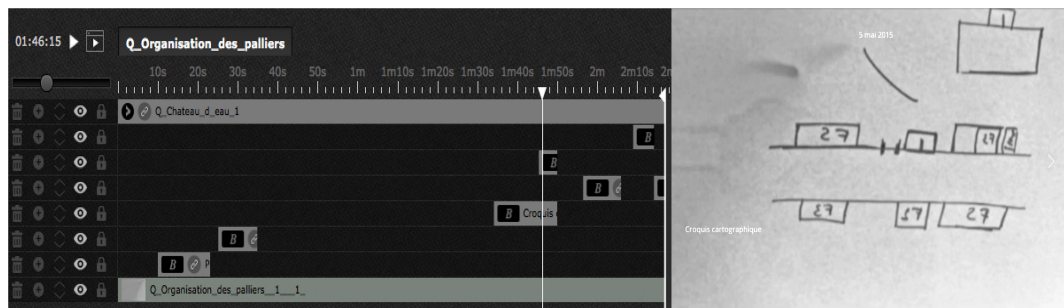


Figure 63. Capture d'écran de l'interface *Tour Plein Ciel* : écritures testimoniales, planification de l'apparition des boutons

Cette organisation implique une lecture attentive et réactive. Si le document n'est pas activé et que le bouton a disparu, son contenu est inaccessible pour le reste de la navigation. Chaque document n'est donc pas nécessairement lié à d'autres. Ce choix est fait en fonction de sa capacité réursive et de sa pertinence. Ce principe fait écho à l'émergence des souvenirs dans le sens où, lorsqu'ils ne sont pas saisis dès leurs apparitions, ils sont le plus souvent. Si le spectateur ne souhaite pas s'attarder sur l'un d'entre eux, il peut grâce à une flèche blanche située à droite ou à gauche de l'écran en consulter un autre. Il peut également y être confronté sans aucune possibilité de navigation et doit dans ce cas, attendre la fin de la lecture pour accéder à la suite. Cette situation est effective dès l'activation de l'une des entrées de la page d'accueil ; la vidéo du projet *Crash box* doit être lue entièrement pour poursuivre la navigation.

Ces stratégies de construction répondent à des modalités de lecture. Elles imposent un rythme et contraignent l'attention sur un élément singulier. Le

spectateur peut bien sûr interrompre le récit interactif et le suspendre, mais il ne sera jamais confronté à des boucles. Une fois la vidéo ou l'enregistrement sonore terminés, le spectateur ne peut revenir en arrière ; il doit toujours activer un bouton pour poursuivre sa navigation.

Ce déplacement d'une mémoire vivante, celle du témoignage, à une mémoire archivée n'est pas inhérent aux pratiques numériques puisque les arts de la mémoire en sont la plus ancienne des expressions. Le travail réalisé par Sophie Calle en 1980, *Bronx*, conjugue en ce sens, depuis sa conception jusqu'à sa restitution, image, lieux et narration, collecte, conservation et diffusion. Lorsqu'elle aborde les passants du Bronx, elle leur demande de l'emmener dans le lieu de leur choix, choisi en fonction de l'importance qu'il a pour eux. La personne y relate un souvenir et y est photographiée. Restitué sous forme d'ouvrage ou d'exposition, le lecteur et le spectateur doivent ensuite recomposer le récit qui leur est proposé. Ils peuvent à loisir adopter la posture du passant ou de l'artiste : dans quel lieu aurais-je emmené l'artiste et qu'aurais-je raconté ? Et enfin, serais-je capable de proposer un tel projet à des inconnus ?



Figure 64. Sophie Calle, ouvrage et visuels du projet *Bronx*, 1980

Mon interface respecte les principes associatifs — image, lieux, déplacements — mais s'en affranchit. La tour Plein Ciel est bien représentée, mais de l'extérieur. Si le spectateur peut découvrir sa situation (table d'orientation), sa forme (dessins techniques), ses spécificités (articles), son implosion (vidéos) et son histoire, il ne peut en appréhender l'intérieur tel qu'il était pendant son fonctionnement. Aucune représentation virtuelle n'est proposée. L'espace intérieur est donc un espace vide, un espace dans lequel le spectateur est invité à se projeter.

Un principe inverse est déployé dans le projet *Venture to the Interior*, réalisé en 2010 par Juri Hwang et Andreas Kratky. Le musée d'histoire naturelle de Berlin est reproduit virtuellement et ce, en trois dimensions. Lorsque le spectateur navigue dans l'interface et donc dans le lieu, il découvre des photographies prises dans ce dernier. Replacées sur le plan selon la perspective qu'elles représentent, elles donnent à voir le lieu et son contenu, ici ses collections. Pour les artistes, cette représentation est nécessaire puisqu'elle permet d'envisager l'ambiance du bâtiment, son caractère labyrinthique et la notion d'accumulation inhérente à la construction des connaissances. Kratky²⁴¹ explique cela en empruntant les mots de Michel Foucault :

*« L'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer une archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture ».*²⁴²

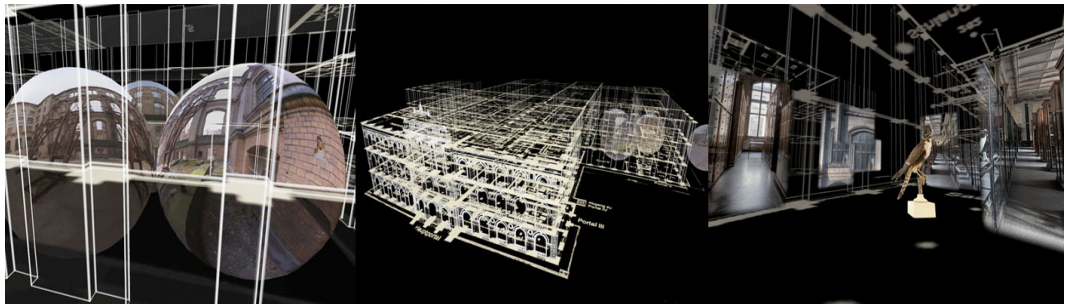


Figure 65. Juri Hwang et Andreas Kratky, *Venture to the Interior*, 2010

Si le spectateur appréhende la tour Plein Ciel de manière partielle, elle est également plurielle. Composée de descriptions et de représentations subjectives,

²⁴¹ KRATKY Andréas, *Les auras numériques. Pour une poétique de la base de données*, Thèse de Doctorat en Arts et Sciences de l'Art, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013, p. 275.

²⁴² FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2005, p. 39.

celles des habitants et de la presse locale, elle est l'objet d'un collage. Divers points de vue se superposent, s'entrechoquent ou se complètent pour construire une représentation imaginaire aux multiples perspectives. En un sens, l'interface construit un espace hétérotopique tel qu'il est défini par Foucault.

Une telle conception du territoire est également présente dans la pensée des aborigènes d'Australie. Le *Dreaming* est un « réseau de "lignes" et de voies de communication entrecroisées »²⁴³. Cet espace-temps est une matrice virtuelle qui connecte des éléments interdépendants, qu'ils soient humains, végétaux ou minéraux. Des *songlines* le traversent non seulement à sa surface, sous terre, mais également dans le ciel. Chaque aborigène reçoit « un tronçon du chant de (son) ancêtre et un tronçon du pays où passe ce chant. »²⁴⁴ Ensemble, ils dessinent un territoire pluriel, qui ne peut être lu comme une carte occidentale puisqu'ils doivent tous deux, être récités et partagés. L'association « lieu-déplacement-image » est opérante, mais il s'agit, contrairement à la mnémotechnique grecque, d'une pratique collective. Pour parcourir l'ensemble du territoire, il faut plusieurs pistes de chants et donc plusieurs personnes. Mon projet diffère en ce point, car malgré la diversité des mémoires et la création d'un espace hétérotopique et hétérochronique, la navigation se fait seul. Chaque spectateur en fait une expérience singulière, puisqu'elle est conditionnée par ses choix.

La distance inhérente aux documents, qu'elle relève de la temporalité ou de la géographie, est par ailleurs abolie par la proximité de l'utilisable ; de ce qui est à portée de main ou plutôt à portée de clic. Grâce à la souris, le spectateur chemine dans des parcours hypermédias programmés et emprunte des « *chemAins* ²⁴⁵ ». Isabelle Rieusset-Lemarie décrit l'expérience de navigation virtuelle comme celle d'une désorientation ; celle qui nous mène vers quelque

²⁴³ CHATWIN Bruce, *Le chant des pistes*, traduit par Jacques CHABERT, Paris : Grasset & Fasquelle, 2011, p. 85.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 87.

²⁴⁵ RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, « Les chemins de l'œuvre d'art au-delà de l'utilisabilité (à portée de net : Quelle proximité ?) », *Artmedia VIII [en ligne]*, 2002. URL : https://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_iRieusset.html#ftn3. Consulté le 19 juin 2019.

chose que nous ne cherchions pas, dans un espace que nous ne pouvons cerner. En cela, le dispositif interactif que je propose s'oppose à la pratique du catalogue. L'objet interactif ne permet pas au spectateur d'annoter ou de revenir en arrière, selon le chemin qu'il vient d'emprunter. Il travaille *a contrario* au réemploi de formes existantes puisqu'il construit son propre récit.

Cette esthétique de l'action est sans commune mesure avec la proposition de Catherine Beaugrand. Pour la Biennale internationale du Design en 2008, elle présente un jeu immersif à l'échelle de tout un quartier, celui qui s'étend de la Cité du Design à Montreynaud. *Sugoroku*²⁴⁶ nous invite à découvrir le territoire réel par l'intermédiaire du numérique. Le joueur établit grâce à des *flashs codes* placés dans l'espace public, une collection d'objets virtuels. Il découvre l'histoire du territoire en le parcourant et en l'observant. En cela, ce projet se distingue du mien puisqu'il réintroduit l'espace réel dans le processus de navigation et de lecture de l'interface. Il s'agit en ce sens, d'une « écriture du périple ²⁴⁷ », telle qu'elle est décrite par Christian Jacob au sujet de la carte d'itinéraire.



Figure 66. Catherine Beaugrand, *Sugoroku*, 2008

Grâce aux procédures exploratoires précédemment décrites, le spectateur expérimente un récit dans la pluralité de ses possibles. Elles favorisent une expérience narrative singulière puisqu'elles mettent en récit la mémoire d'un autre. L'interactivité permet, et ce, dès l'écran d'accueil, d'accéder à divers

²⁴⁶ <http://biennalesaint-etienne.citedudesign.com/fr/html/expositions.html>, consulté le 30/07/2016.

²⁴⁷ JACOB Christian, « Écritures du monde », *Cartes et figures de la terre*, Catalogue de l'exposition, MNAM/Cci, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 104.

contenus. Le projet *Crash box* est par exemple lié à l'implosion de la tour, au référendum puis à l'enregistrement sonore de l'entretien de Madame et Monsieur Q. À la 6^e seconde de ce dernier apparaît une vidéo tournée depuis le parc Monthieu (un des points culminants de la ville). Deux boutons apparaissent ensuite : l'un renvoie à un article de presse, l'autre à un extrait d'entretien. À la 8^e et 12^e seconde, deux nouveaux boutons apparaissent et indiquent d'autres articles. À la 18^e seconde, un dernier bouton renvoie à un autre extrait d'entretien. Cet ensemble est à son tour relié à un autre, et déploie de la même façon le parcours narratif.

Cyril Bornet et Frédéric Klapan proposent sous forme d'application numérique le roman-fleuve de Daniel de Roulet, *La simulation humaine*. Ce récit interactif, composé de deux cent quatre-vingt-dix-sept chapitres, offre une expérience de lecture inédite puisque le lecteur peut parcourir l'intégralité du roman, mais également en choisir des extraits de durée inégale. Chaque fragment peut être parcouru indépendamment des autres, de manière autonome, mais logique. La combinaison des éléments permet de respecter le cycle qui retrace la vie de deux familles, l'une japonaise, l'autre européenne, dans le développement du nucléaire civil d'Hiroshima à Fukushima.

Une telle conception du récit à celle de l'interactivité. Pour Jean-Louis Boissier, il s'agit d'un jeu de relation qu'il entend au sens étymologique du terme comme « *ce qui relate et ensuite seulement ce qui relie.* »²⁴⁸ Mettre en réseau des éléments c'est donc en rendre compte et en proposer un récit.

« Avec une narration proposée à la façon d'un flot ininterrompu, la question du début ou de la fin devient moins essentielle ; ce qui compte, c'est la durée de l'immersion ou l'intérêt immédiat. [...] (elle) a besoin de susciter un effet d'accroche continue, délivrant une récompense instantanée au lecteur à tout moment du récit. [...] (elle) doit en outre comporter des dénouements à plus long terme, avec une échéance difficilement prévisible, incitant

²⁴⁸ BOISSIER Jean-Louis. *La relation comme forme l'interactivité en art*, Genève ; Dijon : Musée d'art moderne et contemporain ; Les Presses du réel, 2009, p. 263.

*constamment à une poursuite de la lecture. »*²⁴⁹

Sa structuration dépend de la capacité de l'auteur à créer des points de focalisation narrative. Ces derniers adoptent une forme de « grappe » de documents pour mon travail ou de séquences de textes pour Bornet et Klapan.

Si mon arborescence met bien en relation des objets hétérogènes, elle ne crée pas un récit construit selon un schéma narratif traditionnel. Elle est avant tout programmée comme un montage, puisqu'elle propose un agencement plastique et sémantique issu de mon expérience. Collectés et produits au cours de mon travail de terrain, les documents révèlent par transparence mon appréhension de l'événement et mon envie de mettre en lumière le récit des habitants. Pour autant, il ne s'agit pas d'une histoire racontée à la première personne et qui pourrait être analysée selon les règles établies par la narratologie,²⁵⁰ mais d'un dispositif qui se présente comme un processus cognitif²⁵¹, celui de la réminiscence. En ce sens, il n'y a pas d'histoire, c'est au spectateur de l'écrire.

Malgré l'apparition non linéaire des faits, des événements ou des souvenirs, il construit une « *intrigue contrôlée* »²⁵² par l'auteur ; celle que l'on retrouve par exemple dans les ouvrages dont *Vous êtes le héros*. Le lecteur peut

²⁴⁹ L'adaptation de l'ouvrage en récit interactif a été menée avec l'auteur par Cyril Bornet et Frédéric Klapan. BORNET Cyril, ROULET Daniel de et KAPLAN Frédéric, « La simulation humaine : le roman-fleuve comme terrain d'expérimentation narrative », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives [En ligne]*, n° 27, 18 décembre 2014, 15^e paragraphe. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7042>. Consulté le 10 juin 2019.

²⁵⁰ En 1969, Tzvetan Todorov crée le néologisme « narratologie » dans le but d'étendre l'étude de cette nouvelle « science » à d'autres domaines, le cinéma par exemple. TODOROV Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, The Hague ; Paris : Mouton & co., 1969, p. 10.

²⁵¹ Jan Christoph Meister observe depuis deux décennies un changement d'orientation. Les études ne portent plus uniquement sur les phénomènes textuels, mais sur l'analyse de leurs fonctions cognitives. MEISTER Jan Christoph, « Narratology », HÜHN Peter, SCHMID Wolf, SCHÖNERT Jörg et PIER John (dirs.), *Handbook of Narratology*, New York : De Gruyter, 2009, p. 329-350.

²⁵² SZILAS Nicolas, « Où va l'intrigue ? Réflexions autour de quelques récits fortement interactifs », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives [En ligne]*, n° 27, 18 décembre 2014, p. 3. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7065>. Consulté le 10 juin 2019.

au fil des pages et selon les règles du périple, choisir une issue au détriment d'une autre. L'histoire a une fin, et même plusieurs, écrites et scénarisées par l'auteur. Dans mon interface, il n'y a pas de conclusion écrite. La seule fin envisageable est celle que le spectateur choisit lorsqu'il cesse de parcourir le contenu. L'histoire qui en résulte est le fruit d'une succession de choix non calculés et extérieurs à l'interface. Mon projet met à disposition un matériel qui a été produit et rassemblé selon un objectif, mais la combinaison qui en résulte est à la libre interprétation du spectateur.

Lorsque Barbara Glowczewski réalise le CD-ROM, *Pistes de rêves/Art et savoir des Yapa du désert australien/Dream trackers*, elle défend l'hypothèse que les nouvelles technologies numériques peuvent mettre en valeur les savoirs ancestraux des aborigènes d'Australie et rejouer grâce aux hyperliens leurs structures en réseau.

« L'interactivité permet de répondre à ces différents niveaux, mais à condition de ne pas disperser son public dans un catalogue de supermarché ou une simple encyclopédie à multi-entrées. L'interrogation essentielle pour moi est celle des types d'interactivité et de l'équilibre entre d'une part le développement linéaire, narratif ou pédagogique et d'autre part le degré d'exploration non linéaire. L'enjeu est d'encourager une manière d'apprendre qui soit à la fois progressive et orientée tout en laissant l'usager découvrir ses propres connexions notamment pour comparer des éléments entre eux (objets, régions, époques, styles, idées, etc.). »²⁵³

Son logiciel s'ouvre sur une carte schématique représentant les divers sites de leur territoire. Si le désert est pour eux une fresque narrative qu'ils actualisent au quotidien, il adopte ici et conformément à leur pensée, la forme d'une interface. Le passage de la souris active les icônes totem associées à chaque groupe (listés sur le côté) et fait apparaître en rouge les lignes représentant les pistes de chants.

²⁵³ GLOWCZEWSKI Barbara, « La pensée en réseau dans les systèmes cognitifs autochtones : produire du multimédia et des films interactifs en anthropologie », présenté au colloque *Les institutions culturelles et le numérique*, École du Louvre, ICHIM Paris 03, du 8 au 12 septembre 2003, Édition électronique & Sciences humaines, p. 11. URL : <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/036C.pdf>. Consulté le 7 juin 2019.

Cette carte interactive invite le spectateur à parcourir le territoire du *Dreaming* et à découvrir une partie des connaissances écologiques, géographiques ou encore mythiques des Warlpiri. Pour Glowczewski la pensée en réseau des mythes ne connecte pas les récits par des mots-clés, mais par l'imaginaire. La force des images et des émotions convoquées saisissent l'auditeur et lui permet de voyager, de s'identifier aux héros et d'envisager dans une certaine mesure la poursuite du récit. L'interface qu'elle a développée tente de déployer de la même façon cet investissement imaginaire.

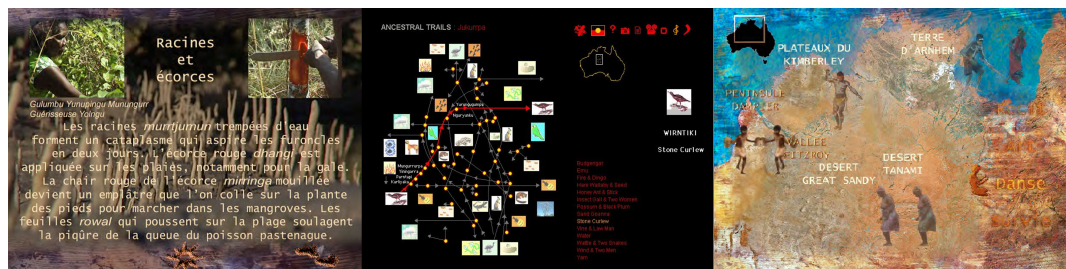


Figure 67. Barbara Glowczewski, *Dream trackers : Yapa art and knowledge of the Australian desert / Pistes des rêves : art et savoir des Yapa du désert australien*, UNESCO, 2000

Construite de manière à faire cohabiter les perceptions individuelles et les représentations collectives, ce projet dessine les contours d'une mémoire collective et propose par transparence le récit de mon expérience. Sa construction rend compte du caractère diffracté de la mémoire, puisqu'elle présente sous forme d'assemblage hétéroclite, un récit non linéaire et non programmé. Grâce à l'interactivité, le spectateur en éprouve la juxtaposition des temporalités et des points de vue. Il fait en ce sens l'expérience d'une écriture du récit et d'une réminiscence. Si la navigation actualise le contenu, elle est toutefois un frein à l'émergence du sensible puisque le spectateur navigue dans un contenu exhaustif sans en maîtriser le fonctionnement. Son apprentissage nécessite un temps de manipulation peu propice aux ressentis, parce qu'il est tourné vers sa compréhension. L'émotion s'efface en ce sens au profit du faire.

*

Les dispositifs d'exposition précédemment décrits accueillent et

actualisent un savoir spatial issu d'un travail de collecte. Ils contextualisent mon travail de terrain et rendent compte de mon expérience. La spatialisation des documents, qu'elle prenne la forme d'une installation ou d'une arborescence, m'a par ailleurs permis d'éprouver la cohabitation des perceptions et des représentations individuelles et collectives. Leurs confrontations ont été pensées de manière à interroger les constructions sociopolitiques de ce territoire tout en valorisant les affects. Les ressentis des habitants, placés au cœur des dispositifs, devaient ainsi être mis en exergue pour susciter, par l'intermédiaire d'une émotion de participation, un sentiment d'empathie.

Malgré le fait que le dispositif ait ici été conçu comme « *un ensemble résolument hétérogène comportant [...] du dit aussi bien que du non-dit* »²⁵⁴, l'expérience qui en résulte n'est pas satisfaisante. S'il y a bien une recombinaison de l'attention et de l'émotion, le dispositif ne réactualise pas pleinement le sensible. Il ne provoque pas par imitation, contagion ou contamination un investissement imaginaire, et ne favorise pas la réactualisation d'expériences similaires.

2. SOUMETTRE AU REGARD

« *Pour mieux voir, voir autrement, faire voir le voir.* »²⁵⁵

Dans ce dernier développement, je souhaite étudier une nouvelle hypothèse. Elle découle de mes précédentes réflexions et s'appuie sur le constat suivant. Si le *corpus* établi au cours de mon travail de terrain contextualise mon propos, il a jusqu'à présent été exploité de manière exhaustive. L'émotion que je souhaitais déployer par l'intermédiaire de l'empathie n'a pu renseigner le

²⁵⁴ AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit par Martin RUEFF, Paris : Payot & Rivages, 2017, p. 8.

²⁵⁵ DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Nîmes : J. Chambon, 2002 (Critiques d'art), p. 24

sentiment de perte, celui vécu et constaté au cours de la démolition de la tour Plein Ciel. Puisque ce ressenti échappe à toute forme de représentation, je me propose d'envisager les conditions nécessaires à son expression.

La vidéo semble être un médium privilégié puisqu'elle permet d'observer la description d'une expérience subjective²⁵⁶ (a. *La puissance évocatrice du geste et de la parole*). Utilisée comme instrument dialogique et outil de captation, elle favorise l'appréhension des difficultés rencontrées par les habitants. L'attention porte par l'intermédiaire du geste, sur les efforts de remémoration et de représentation. Le visage étant soustrait au regard, la voix accompagne le spectateur dans les évolutions du tracé et devient le vecteur essentiel de la manifestation du sensible.

En l'absence du travail de terrain, il n'a nulle connaissance du contexte de production. Peut-on dès lors en saisir la portée et les enjeux ? C'est pourquoi j'ai imaginé un parcours d'exposition — composé de diverses productions que je décrirai alors — qui échappe à toute écriture programmée de l'émotion et qui tend à produire un récit qui n'appartient qu'au spectateur (b. *Un récit expographique*).

c. La puissance évocatrice du geste et de la parole

« Dans l'émotion, il y a "de la chose" (ni l'objet ni une chose). L'émotion se définirait comme un retour à la Chose dans l'effondrement des objets. »²⁵⁷

Si l'expérience des précédents dispositifs requiert une attention pleine et

²⁵⁶ PETIMENGIN Claire, « Describing one's subjective experience in the second person. An interview method for the science of consciousness », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, n° 5, 2006, p. 229-269.

²⁵⁷ GUERIN Michel, *La terreur et la pitié*, Arles : Actes Sud, 1990 (t. 1), p. 60.

scrutatrice, elle engage des déplacements physiques ou virtuels et mobilise des connaissances propres ou données. Force est de constater que l'émotion souhaitée ne peut être convoquée ou naître d'un protocole.

En exposant les enregistrements des *Croquis cartographiques*, je me propose d'envisager l'hypothèse selon laquelle, l'émotion déclarée ou contenue dans les productions pourrait par l'intermédiaire d'une résonance intersubjective, saisir le spectateur.

La vidéo a été utilisée au cours des *Croquis cartographiques* comme un outil de captation. Il saisit l'émergence du souvenir : les relations, conscientes ou non, qui lient le récit au dessin, la polysémie des gestes produits au cours de la description, mais également leurs dynamismes. Quand Pascale Houbin utilise la vidéo, elle enregistre également le geste, mais pour interroger les processus de transmission. Dans les deux premières séquences de son travail *Le geste exilé* (2011), des femmes d'origines étrangères immigrées en France, préparent le repas, lavent le linge ou font leur toilette. Ces gestes du quotidien sont tout d'abord enregistrés à leurs domiciles, puis en présence de leurs petits-enfants dans un espace scénique. L'absence d'objets met en exergue le savoir-faire des uns et le mimétisme des autres. Les gestes réalisés par les grands-mères sont plus précis que ceux produits par les enfants, parce que comme l'affirme Marcel Jousse, « on ne comprend vraiment que ce que l'on rejoue. »²⁵⁸ S'ils imitent les gestes et parfois même les chants de leurs aïeules, ils n'en maîtrisent pas les logiques puisqu'ils sont issus de pratiques quotidiennes qui ne sont pas les leurs.



Figure 68. Pascale Houbin, *Le geste exilé*, 2011

²⁵⁸ JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste*, Paris : Gallimard, 2008, p. 962.

Si le dispositif est bien une matrice, à l'intérieur de laquelle les règles soumises à une tierce personne produisent une représentation, la vidéo revendique sa nature mémorielle. Elle a enregistré ce qui se joue lorsque surgit le passé dans le présent discontinu du récit et du tracé. Le spectateur découvre, dès les premières secondes, les conditions dans lesquelles ont été réalisées les descriptions : la demande, le lieu, le support et les outils. Il en perçoit très rapidement les difficultés puisqu'il peut observer les obstacles techniques (manipulation de la feuille, changement de support, etc.). Les maladresses graphiques sont l'objet de projection puisque la qualité des dessins démontre qu'il ne s'agit pas d'une pratique professionnelle. Ce constat crée une forme de connivence, qui aurait, si cela avait été réalisé par un architecte par exemple, pu à l'inverse susciter de l'admiration.

Il peut également anticiper l'apparition des éléments descriptifs, émettre des hypothèses sur leurs emplacements, le nombre de chambres, etc. Ce principe est exacerbé par les difficultés mémorielles puisque dès le début, les habitants les expriment verbalement — « *qu'est-ce que je vais vous faire ?* » — et physiquement ; la main parcourt la surface de la feuille, se positionne en un point, se déplace et se repositionne.

Outre ces dernières, les éléments autobiographiques qui ponctuent leurs descriptions participent au déploiement de l'émotion. Celle qui peut saisir le spectateur lorsqu'il convoque ses propres souvenirs. Dans une autre séquence du *Geste exilé*, une femme reproduit les gestes techniques qu'elle réalisait dans son atelier de gravure. Son petit-fils décrit ensuite ses souvenirs d'enfance : la texture des encres ou encore les gestes de sa grand-mère. Ce témoignage est insolite parce qu'il est l'expression d'une filiation. Les sentiments qu'il exprime, ou ceux contenus dans ses attitudes ou ses gestes sont des vecteurs propices à l'empathie. Celle qui permet au spectateur de convoquer ses propres souvenirs et de se projeter dans ce qui a pu lui être transmis.



Figure 69. Pascale Houbin, *Le geste exilé*, 2011

La demande faite aux habitants favorise l'investissement imaginaire du spectateur. Par l'intermédiaire d'une posture anticipatoire (*que va-t-il représenter ensuite ?*) et d'un travail mémoriel (*comment procèderais-je à sa place ?*), il peut en percevoir les enjeux. Une telle conception de l'œuvre est partagée par les artistes conceptuels qui envisagent comme Sol Le Witt le concept comme « *l'aspect le plus important de l'œuvre. Tous les plans et les décisions sont définis au préalable [...]. L'idée devient une machine qui fabrique de l'art* »²⁵⁹. L'essentiel réside dans l'organisation et la structuration de l'expérience. Le dispositif est de ce point de vue proche de la scénographie. Michael Fried²⁶⁰ critique cette forme de théâtralisation puisqu'elle implique le spectateur dans la production même de l'œuvre. Elle ne se livre pas d'elle-même, mais à travers un processus conjuguant à la fois productions et perceptions.

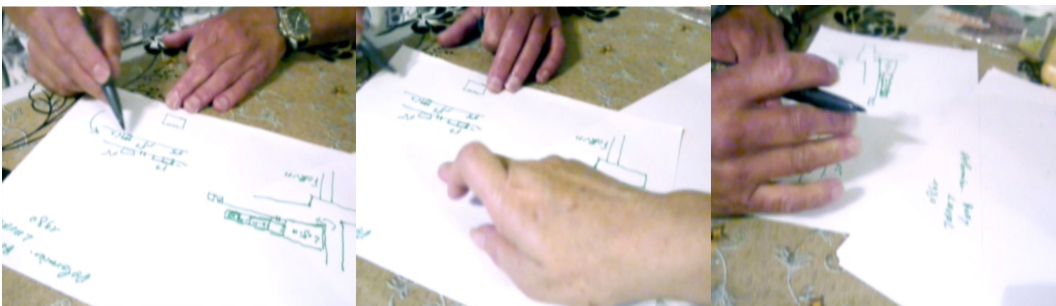


Figure 70. Entretien réalisé avec Madame et Monsieur Q, 2013

²⁵⁹ LE WITT Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », in Gerd DE GRIED, *On art. Artist's writings on the changed notion of art after 1965*, Cologne : Verlag Dumont Schauberg, 1974, p. 176.

²⁶⁰ FRIED Michael, « Art and objecthood », *Artstudio*, n° 6, 1987, p. 11-27.

Puisque le cadrage dissimule le visage des habitants, il met en exergue le geste. Ce mouvement « fait “pour signifier” (et non pour lui-même), en tant que forme particulière de toucher qui passe par l'image et la vision à distance »²⁶¹ participe à la transmission de l'expérience, à la projection du spectateur et à un phénomène d'identification. À cet égard, l'intuition de Jousse selon laquelle notre perception repose sur le mimisme gestuel m'amène à envisager le fait que la vidéo peut, grâce à la capacité imageante du corps, stimuler un savoir corporel sensible et inconscient. Lorsque la main est à l'œuvre, le spectateur convoque un geste mental similaire. Quand cette dernière cache le trait, il peut par exemple l'imaginer et le prolonger. La vidéo favorise en ce sens l'actualisation d'expériences semblables. S'il « entre dans l'espace narratif (...) se met au diapason du style de l'œuvre, et exploite son propre savoir corporel »²⁶², il peut rejouer les processus de la représentation — ceux du voir et du percevoir —, en appréhender les étapes et en anticiper les mouvements.

Le geste favorise le déploiement de résonances subjectives²⁶³, celles qui ne s'appliquent pas aux faits, mais aux ressentis. Cette approche est soutenue par Bill Viola dans l'installation *Four Hands* produite en 2001. Quatre écrans présentent les images animées de quatre paires de mains ; de gauche à droite, on retrouve celles d'un jeune homme, d'une femme, d'un homme et d'une femme âgée. Filmées en noir et blanc, elles réalisent une série de gestes en partie influencés par les recherches de John Buler sur le langage non verbal. Le geste advient seul. Il s'expose dans la durée, exerce et produit une stimulation perceptive grâce au ralentissement volontaire de l'acteur et de l'image. Le spectateur est alors confronté à un mouvement présentiel, qui n'existe que pour lui-même.

²⁶¹ CITTON Yves, *Gestes d'humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 20.

²⁶² BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : Éditions BHMS, 2008, p. 138.

²⁶³ CITTON Yves, *Gestes d'humanités, Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris : Armand Colin, 2012, p. 31.



Figure 71. John Bowler, illustration extraite de *Chirologia or The naturall language of the hand*, p. 187

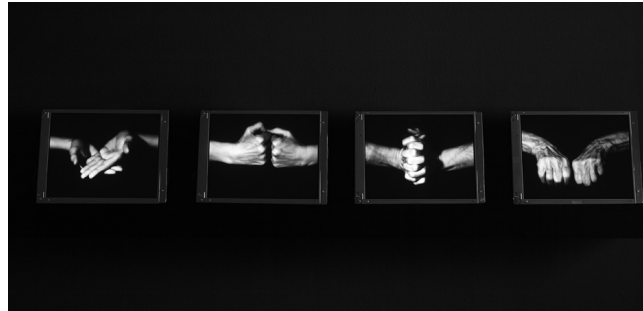


Figure 72. Bill Viola, Installation vidéo, *Four Hands*, 2001

Contrairement au travail de Viola, mes vidéos n'ont pas été réalisées dans le but de mettre en évidence le geste. Les processus et les modalités d'émergence du souvenir en sont le véritable sujet, c'est pourquoi aucun artifice esthétique n'a été utilisé. Leurs qualités plastiques ou sonores sont inhérentes aux conditions de tournage et expliquent leurs disparités. J'ai disposé un ensemble d'écrans de mêmes dimensions, côte à côte.

Le spectateur peut appréhender la singularité narrative de chaque vidéo grâce à des casques audio, tout en observant leurs échos gestuels, qui se jouent du cadre et du hors-champ.



Figure 73. Résidence de création, galerie Les limbes, Saint-Étienne, 2018

Le dispositif de *The Mapping Journey project*, réalisé par Bouchra Khalili, propose également un ensemble de huit vidéos, produit entre 2008 et 2011. Des écrans installés dans l'espace d'exposition, présentent des récits de voyage clandestins réalisés dans l'ère méditerranéenne. Contrairement aux *Croquis cartographiques*,

les participants n'établissent pas de cartes. Ils racontent leurs trajets²⁶⁴ et les représentent schématiquement sur une mappemonde. *The Mapping Journey # 5* est particulièrement émouvant, puisqu'il expose depuis New Delhi, deux parcours : l'un menant en Macédoine, l'autre en Italie. Étape après étape, la personne trace des « *lignes de transports* »²⁶⁵ et raconte son périple. La main se meut. Elle trace des lignes qui ne suivent pas nécessairement les routes. La personne relate ses espoirs, ses tentatives ou ses échecs. Sa voix nous guide dans l'espace institutionnel et normé de la carte. Sans elle, nous ne pourrions envisager le fait que le premier trajet a échoué, que le second a duré plusieurs années et que les difficultés rencontrées en Libye ont été les plus éprouvantes. Si les mains sont visibles, l'attention ne se focalise pas pleinement sur elles, mais sur le récit. Ce dernier place le spectateur dans un état d'écoute suspendue puisqu'il attend les étapes, tout en étant saisi par les difficultés rencontrées et le courage nécessaire pour entreprendre un tel voyage.



Figure 74. Bouchra Khalili, *The Mapping Journey* project, 2008-2011

Le récit a la capacité d'éveiller nos propres souvenirs, d'autant plus lorsqu'ils sont liés à un sujet commun.

« Dès les premiers mots, à la première ouverture poétique, le lecteur qui "lit

²⁶⁴ Il s'agit ici de carte d'itinéraires, celles qui représentent le parcours et les étapes empruntés par un personnage historique ou un explorateur qui, selon Louis Marin repositionnent le récit « avec la scansion de ses séquences et de ses segments narratifs » dans le processus créatif de la carte. In MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris : Minuit, 2004, p. 261.

²⁶⁵ INGOLD Tim, *Lines. A Brief History/Une brève histoire des lignes*, traduit par Sophie RENAUT, Bruxelles ; Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles ; Les Belles Lettres, 2011, p. 106.

*une chambre" suspend sa lecture et commence à penser à quelque ancien séjour. (...) Vous avez entr'ouvert une porte de la rêverie. Les valeurs d'intimités sont si absorbantes que le lecteur ne lit plus votre chambre : il revoit la sienne. »*²⁶⁶

La voix participe en ce sens, au déplacement de l'attention vers l'expérience. Si elle était jusqu'à présent omniprésente (installation) ou corrélée à un document (interface), elle est ici centrale. Elle participe à la création d'une forme d'intimité. Il ne faut pas l'entendre comme un rapport de proximité — tel qu'il a pu être déployé dans les précédents dispositifs — puisque le témoin ne partage pas le même espace que le spectateur. Elle désigne ce qui est intérieur, profond et caché, en un sens personnel. Pour qu'elle adienne, il faut que l'émotion émerge.

Le dispositif a donc été conçu de manière à ce que le spectateur soit placé dans la situation qui fut la mienne, celle de l'échange. Ce principe a été mis en œuvre dès l'enregistrement. En me plaçant derrière les habitants et en adoptant un point de vue en plongée, j'ai conditionné ses modalités de réception. À cet égard, la relation de confiance construite au cours des échanges, peut grâce aux procédés audiovisuels, être redéployée dès que les vidéos sont soumises au regard. Elles s'affirment comme le support d'une « *mémoire dialogique* »²⁶⁷ puisqu'elles rendent compte d'une action passée tout en construisant un dialogue entre cette dernière et le spectateur. Les interpellations qui m'étaient jusqu'alors adressées — « *attendez* », « *voyez* » ou encore « *si vous voulez* » — lui sont désormais adressées. Le dispositif d'exposition met ici en abyme, la relation « observateur-observé ».

En outre, l'« *intimité de co-présence* »²⁶⁸ construite au cours des entretiens permet d'affirmer par rebond et par empathie, le vécu de l'expérience initiale. En découvrant cet espace de visibilité donné à autrui, le spectateur peut s'interroger sur la provenance de cette parole. Se poser cette question, c'est imaginer ce qui se passe en amont de l'œuvre, au moment de sa production, à ses conditions et à

²⁶⁶ BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* (1957), Paris : Presses universitaires de France, 2012, p. 33.

²⁶⁷ FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Bandol ; Paris : Al Dante ; Aka, 2014, p. 200.

²⁶⁸ MILON Alain, *Art de la conversation*, Paris : Presses universitaires de France, 1999, p. 10.

ses modalités de restitution. Cette parole donnée favorise la création d'une « illusion d'autorité »²⁶⁹, qui grâce aux cartels, permet de découvrir qu'il ne s'agit pas d'acteurs, mais de personnes « ordinaires ». Ce « *Je-Originel réel* »²⁷⁰ pourrait être le spectateur. Ce constat confère au récit une certaine authenticité. La vidéo met en présence un narrateur autodiégétique — qui s'affirme à travers l'emploi du « je » — mais qui grâce à son récit convoque un sujet commun : la maison. Cette forme quotidienne et universelle favorise l'identification du spectateur.

Si la puissance évocatrice du geste et la mise en exergue de la parole participent à l'émergence du sensible, les vidéos focalisent néanmoins l'attention sur le geste. Son observation la cristallise sur sa réalisation, sa technicité et son évolution. Si le geste est intrinsèquement lié à l'émergence du souvenir et qu'il est essentiel à sa compréhension, il est néanmoins un frein au déploiement de l'émotion. Le récit est mis en suspend, alors qu'il s'agit du médiateur fondamental du déploiement empathique.

d. Un récit expographique

*« Rien n'aura eu lieu/que le lieu/excepté/peut-être/une constellation. »*²⁷¹

En recombinaison diverses intensités du sensible, il me semble possible d'actualiser le sentiment de perte éprouvé par les habitants au moment de l'implosion ; celui qui a su convoquer mes propres expériences et qui m'a saisi au début de ce projet. Pour ce faire, j'ai conçu lors d'une seconde résidence de

²⁶⁹ LEJEUNE Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, 1980, p. 202.

²⁷⁰ « Une personne qui a existé réellement, et qui a passé un moment de sa vie devant la caméra » in JOST François, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck Université, 2003, p. 57.

²⁷¹ MALLARME Stéphane, « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard (1914) », in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1951, p. 477.

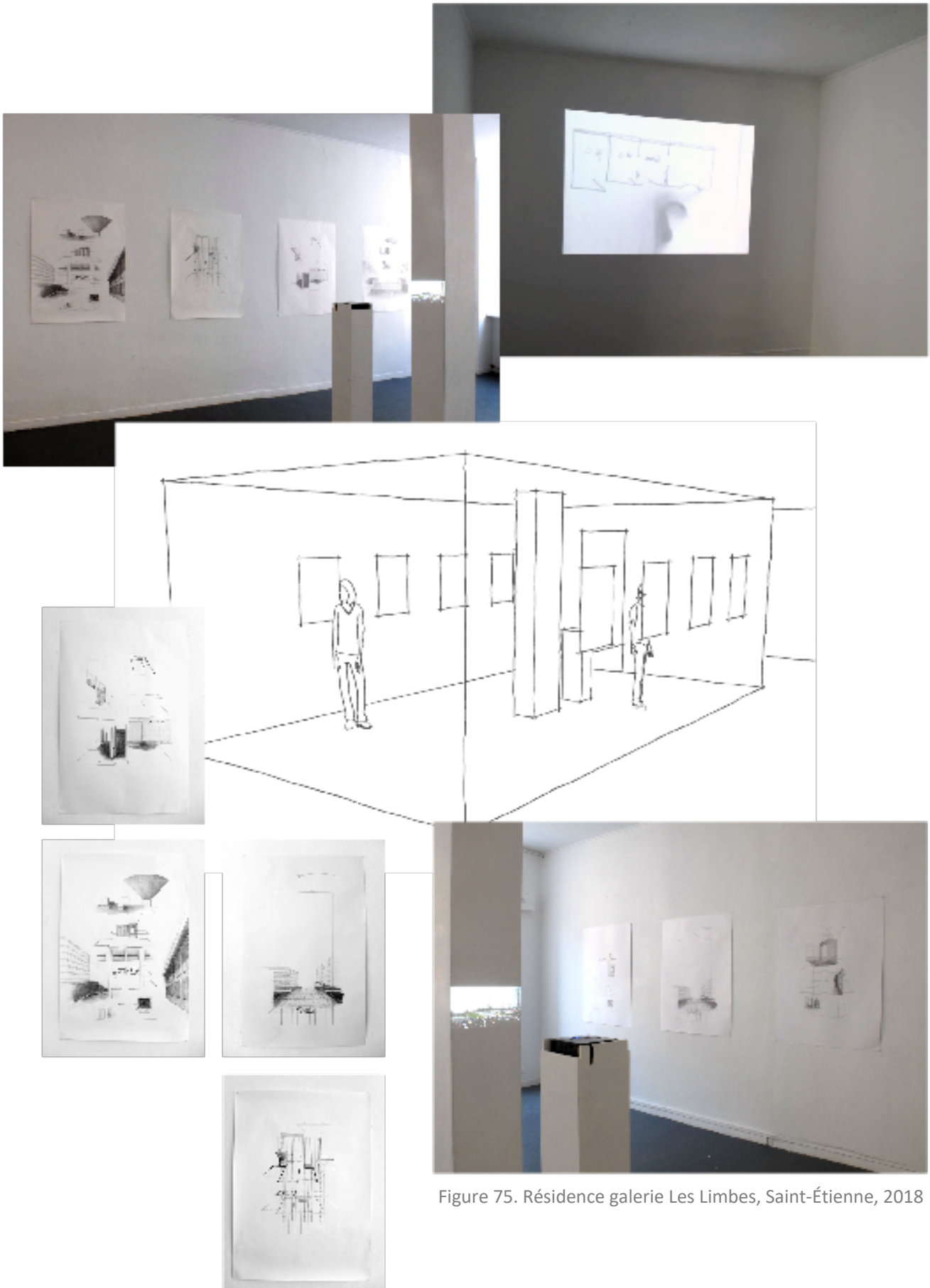


Figure 75. Résidence galerie Les Limbes, Saint-Étienne, 2018

création à la galerie *Les Limbes* en 2018, un parcours d'exposition composé des *Homonculi* précédemment décrits, d'une captation réalisée le jour l'implosion et d'une production plastique (*Récits cartographiques*).

Comme je l'ai précédemment décrit, la complicité du récit et de la pratique cartographique est exemplaire dans la production des habitants. C'est pourquoi j'ai envisagé ces derniers non pas à travers le prisme de l'image fixe, mais à travers celui de la performance. Pour Schechner elle s'inscrit dans quatre catégories d'actions²⁷² : être (*being*), faire (*doing*), montrer le faire (*showing doing*) — performer (*to perform*) — et enfin, expliciter cette exposition du faire (*explaining showing doing*). La performance est en ce sens faite d'action qui se montre ; il s'agit de la restauration et de la représentation de cette dernière²⁷³. Mais puisque le geste m'est apparu comme un frein au déploiement de l'émotion, j'ai souhaité le soustraire au regard. J'ai donc, à partir des bandes-son des entretiens, réalisé un travail graphique de rejeu. Sa spécificité réside dans le fait que les productions graphiques et orales ne sont pas conduites par la même personne. Si le récit est bien celui des habitants, les dessins sont de mon fait. J'ai disposé une feuille de papier sur un support vertical transparent, placé la caméra d'un côté et dessiné de l'autre. Le tracé est produit de manière à être synchronisé avec le récit. Les gestes de la main apparaissent désormais par transparence, laissant au récit l'espace du support.

²⁷² SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York : Routledge, 2002, p. 22-25.

²⁷³ «*Something "is" performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is. [...] One cannot determine what "is" a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action itself that makes it a performance or disqualifies it as a performance. From the vantage of the kind of performance theory I am propounding, every action is a performance. But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances and others not ; and this will vary from culture to culture* ». *Ibidem*, p. 30.

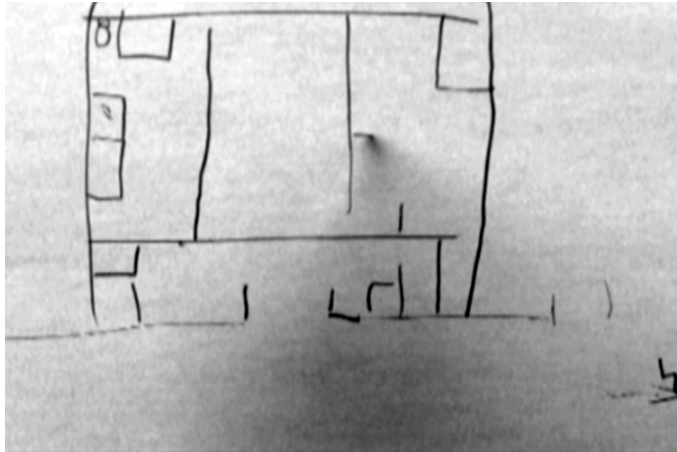


Figure 77. *Récits cartographiques*, 2018

Au cours des entretiens, j'ai pris conscience que la pratique exploratoire n'était pas uniquement le moyen par lequel la personne faisait advenir la représentation du lieu. Elle avait la capacité de me projeter dans l'espace, de stimuler mon imagination et de convoquer mes propres souvenirs. En suivant du regard le tracé, j'ai imaginé le lieu et ce qui pouvait advenir ensuite.

Les *Récits cartographiques* confrontent le spectateur à une surface de projection. Elle permet, comme dans ma propre expérience, d'appréhender le tracé, tout en imaginant ses possibles évolutions. Celle de la feuille coïncide avec celle d'un cadre qui est, pour reprendre la typologie²⁷⁴ de Gilles Deleuze, à la fois géométrique et dynamique. Il est déterminé par les dimensions du support filmé, mais également par le cadrage cinématographique. C'est donc un système clos, à l'intérieur duquel la voix se déploie, le trait évolue et le regard navigue. Les éléments ne s'organisent ni selon les règles de la composition plastique ni de la profondeur de champ puisque les surfaces de la feuille et de l'écran ne font plus qu'une. Le blanc de la feuille et de l'écran est une matière malléable et polymorphe, prête à accueillir toutes les configurations que le dessinateur représente, que l'habitant formule ou qu'encre le spectateur imagine. Il s'organise selon une série de traits, de lignes, de pictogrammes ou de mots. Il est à la fois l'espace représenté et l'espace à venir. Ce qui est laissé hors du tracé est

²⁷⁴ DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris : Minuit, 1983, p. 24.

en ce sens, l'objet d'anticipations et de spéculations. Il peut abriter d'autres espaces de vie, des paysages ou des bâtiments. Ces lieux à découvrir sont en attente de représentation²⁷⁵.

J'ai également adopté un plan fixe frontal, qui détermine l'espace à l'intérieur duquel la voix advient. Elle guide le regard du spectateur, précède la ligne et parfois lui succède. Avant qu'il n'apparaisse, l'ombre de la main informe son initialisation. La voix vient d'on ne sait où, puis un trait apparaît. De prime abord, il est impossible de savoir ce qui se joue sous nos yeux. À l'image rien n'indique ce qui se construit. Ce n'est qu'au fur et à mesure, un trait après l'autre, au fil des mots, que l'espace se détermine : « *on avait un grand hall d'entrée [...], il y avait une grande chambre [...]. La salle de bain [...], une autre petite chambre* »²⁷⁶. Il s'agit d'une maison.

Lorsque Till Roeskens propose à des réfugiés du camp Aïda, situé près de Bethléem d'esquisser les cartes de ce qui les entoure, il met également en place un dispositif qui dissimule les auteurs. Produites au marqueur noir, sur des feuilles de papier blanc de grand format, elles révèlent les phénomènes spatiaux contemporains de la Cisjordanie. Dans ce contexte, une mère décrit les trajets réalisés pour conduire sa fille à l'hôpital de Bethléem.

« — *Le mur, commençons par le mur. Le tombeau de Rachel...*

— *Alors là, il y a le mur aussi.*

— *Oui. On tourne par là près du Checkpoint.*

— *Quand tu as le laissez-passer.*

— *Voilà. On sort de la maison. On descend la rue et on prend un taxi pour faire le tour du mur [...].* »²⁷⁷

²⁷⁵ À propos de l'exposition, *Cartes et figures de la terre* qui s'est déroulée au Centre Pompidou en 1980 à Paris, Italo Calvino écrit « *ce n'est que par le progrès des explorations que l'inexploré acquiert droit de citoyenneté sur les cartes. Avant, ce que l'on ne voyait pas n'existait pas. L'exposition parisienne souligne cet aspect d'un savoir pour lequel toute acquisition nouvelle amène à la conscience de nouvelles lacunes [...].* » in CALVINO Italo, *Collection de sable*, traduit par Jean-Paul MANGANARO, Paris : Gallimard, 2002, p. 37.

²⁷⁶ Extrait, *Verbatim Croquis cartographique # 3* de Madame D. en annexe.

²⁷⁷ ROESKENS Till, « Chapitre IV. Trajets pour l'hôpital », *Vidéocartographies : Aïda Palestine*, DV, 46 minutes, Lowave/Batoutos, 2009.

Lorsque le trait advient, une forme close apparaît, puis une ligne et une seconde forme. Grâce au récit, nous apprenons plus tard qu'il s'agit d'une maison et d'un hôpital. Si ce n'est l'intertitre, précisant qu'il s'agit du « chapitre IV. Trajets pour l'hôpital », le spectateur n'a pas connaissance de ce qu'il observe.

« À l'écran, rien d'autre qu'un autre écran. D'abord intacte, une feuille blanche se macule petit à petit de traits plus ou moins rectilignes. Voilà ces traits qui poussent, se poussent, s'entrecroisent, finissent par s'ordonner en dessin, en tracé, les voilà dérouler une topographie, signaler des lieux, bâtir des maisons, indiquer des parcours, décrire par le menu des écheveaux de routes, d'obstacles. »²⁷⁸

Contrairement aux *Récits cartographiques*, la caméra n'enregistre pas le dessin dans sa totalité ; elle se déplace dans le cadre. Par le jeu des cadrages et du montage, Roeskens fait coïncider le récit et le dessin. Il apporte des précisions en insérant des gros plans sur des dessins annexes (ici, les portes du *checkpoint* principal).

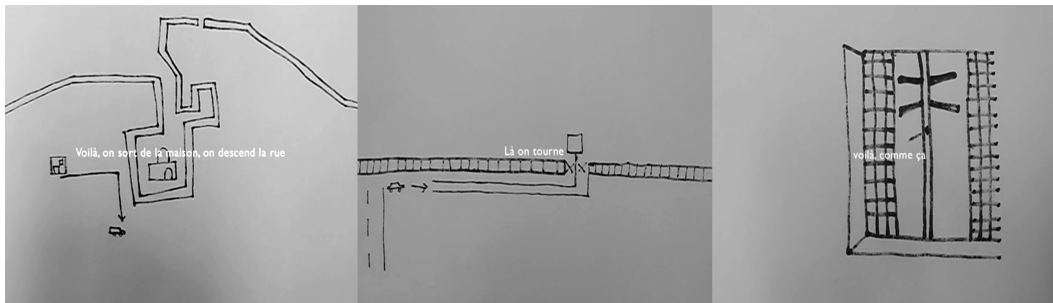


Figure 78. Till Roeskens, *Vidéocartographies - Aïda, Palestine*, 2009

S'il rompt la continuité du tracé, c'est au bénéfice du récit. De telles ruptures n'ont pas été faites dans mon travail, puisque j'ai fait le choix du plan séquence. Le récit n'est pas présenté dans une forme de monstration illustrative, mais dans ses errances. La mémoire est convoquée dans nos deux productions, mais elle ne s'exprime pas de la même façon. Elle s'inscrit dans le premier cas, dans une forme

²⁷⁸ FEODOROFF Nicolas, « Till Roeskens », *Documents d'artistes.org*, 2009. URL : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-8.html>.

narrative proche du récit de vie et de la carte d'itinéraire, tandis que dans le second, il s'agit d'une description. En un sens, le travail graphique proposé par Roeskens tend à illustrer le propos, alors que celui des habitants de la tour est partie prenante de ce dernier. L'écran devient à double titre une surface de projection, dans le sens où tracer c'est « *trouver, et pour trouver, chercher — ou laisser se chercher et se trouver — une forme à venir, qui doit ou qui peut venir dans le dessin.* »²⁷⁹

Au cours de ma mission de méditation et de mon travail de terrain, j'ai été saisi par les histoires qui m'ont été racontées, mais bien plus encore par les paroles. Celles qui indiquent, non pas à travers les mots employés, mais grâce à l'inflexion de la voix, au timbre ou encore à son intensité, la charge émotionnelle du propos. La voix est le vecteur par lequel le « *corps qui vit le monde [...] se relie performativement au sens de l'énoncé.* »²⁸⁰ L'expression orale ne peut être séparée du locuteur qui la produit et qui en vit le sens. Elle est l'expression d'un ressenti, donné dans un espace-temps singulier.

Ayant fait cette expérience, il m'a semblé évident et nécessaire de la resituer telle qu'elle m'avait été donnée. En faisant le choix de soustraire le corps du cadre, j'ai souhaité mettre en lumière cette dernière. La retranscription des entretiens sous forme de *verbatim* fut par conséquent problématique, puisque j'ai dû imaginer des solutions pour rendre compte du rythme narratif et mémoriel. Les pauses, qu'elles soient inhérentes au dessin ou au travail mémoriel — les premières ayant été désignées par le symbole « / » et les seconds par celui-ci « // » — devaient être visibles sous forme manuscrite.

Les *Plans de situation* produits par Roeskens mettent à jour une forme narrative qui ne restitue pas la parole des personnes rencontrées, mais en rend compte. Contrairement aux *Récits cartographiques*, il ne s'agit pas d'une parole rapportée, mais d'un travail d'écriture. « *À ce point de mon récit, quand j'étais en*

²⁷⁹ NANCY Jean-Luc (dir.), *Le plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009, p. 19.

²⁸⁰ DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Milan : Éditions Mimesis, 2018, p. 57.

*train de le rédiger, je me suis dit : peut-être qu'il serait temps de vous faire rencontrer une femme du quartier ? »*²⁸¹ Au cours de la performance, il relate son expérience tout en dessinant au sol, le plan des lieux convoqués. Il affirme dans l'extrait ci-joint, sa posture d'auteur et sa volonté d'intégrer le spectateur au récit.

« J'ai vu une rue qui montait raide et, au bout, deux grandes barres d'immeubles, plantées à angles droits dans la colline. J'ai vu qu'on m'observait. Vous étiez là, en haut de l'escalier, sur la galerie qui court tout le long du bâtiment, au-dessus des garages. Vous étiez là, debout appuyé à la balustrade, vous me regardiez comme on regarde un étranger, et je me suis senti sans droits ni titres pour passer ici. »



Figure 79. Till Roeskens, performance *Plans de situation Consolat-Mirabeau*, 28 mai 2017

Roeskens déploie une forme de « *discours indirect libre* »²⁸² où il est à la fois personnage, auteur et narrateur.

« L'auteur, fort de sa conscience, "comprend" ; le personnage "ressent", il vit physiquement une réalité donnée, une condition sociale donnée : le discours indirect libre est en ce sens la forme à travers laquelle "comprendre" éclaire le "ressentir" ; mais vice versa, le ressentir offre une matière expressive au comprendre et permet à l'auteur de s'avancer au-delà de sa propre dimension historique d'intellectuel et d'homme bourgeois

²⁸¹ Cette citation est extraite de la performance *Plan de situation Consolat-Mirabeau*, qu'il réalise après plusieurs années de déambulations et de rencontres dans un quartier nord de Marseille. ROESKENS Till, *À propos de quelques points dans l'espace*, Marseille : Al Dante, 2014, p. 187. Même référence pour l'extrait suivant.

²⁸² DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Milan : Éditions Mimesis, 2018, p. 155.

pour vivre, voir ressentir, avec l'autre, dans l'autre. »²⁸³

Les *Récits cartographiques* ne sont *a contrario* pas le fruit d'une compénétration, d'une voix syncrétique qui unit auteur et personnage. Il s'agit d'une forme de performativité où les actes du « *faire* » et du « *montrer le faire* » sont inséparables. Elle est le fruit « *de la reconnaissance du "potentiel" performatif d'une action [...], un processus qui se repère dans un événement. Elle peut être construction (d'une réalité x comme performance) et reconstruction (reconnaissance intellectuelle des étapes de cette construction).* »²⁸⁴ Si le travail de rejeu relève bien d'une pratique restaurée, il est peut-être même une forme plastique de discours indirect libre²⁸⁵. Dans le sens où je me comporte « *comme si j'étais quelqu'un d'autre* » ou comme « *on me dit de le faire* »²⁸⁶. Dans cet acte de démonstration se glisse nécessairement une forme d'altérité, qui s'exprime ici dans une qualité graphique autre. Malgré l'exigence et le respect de la concordance dessin-récit, les rapports d'échelle, la mise en page ou encore l'énergie graphique du trait diffèrent.

Si les *Récits cartographiques* peuvent être sujets à projection, le contexte en est toutefois soustrait. Le spectateur n'a ni connaissance du lieu ni des personnes qui réalisent les dessins. Sans aucune précision, il ne peut savoir que ces productions s'inscrivent dans un contexte singulier. Peut-on alors saisir la pleine mesure de la dimension émotionnelle et mémorielle de la représentation ? À cet égard, et si l'expérience esthétique n'appartient qu'au spectateur, les modalités de la réception peuvent être envisagées au-delà du dispositif de présentation. On peut dès lors rapprocher la notion de dispositif de celle d'agencement, tel que l'a définie Deleuze.

²⁸³ *Ibidem*, p. 155.

²⁸⁴ FERAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, 24 juillet 2013, p. 214.

²⁸⁵ « *Le parlant, le sonore [...] l'image visuelle et l'image sonore sont dans un rapport spécial, un rapport indirect libre* » Gilles Deleuze cité dans CASSAGNAU Pascale, *Intempestif, Indépendant, Fragile. Marguerite Duras et le Cinéma d'art contemporain*, Paris : Presses du Réel, 2011, p. 70.

²⁸⁶ « *Restored behavior is "out there", separate from "me". [...] restored behavior is "me behaving as if I were someone else" or as "I am told to do"* » SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York : Routledge, 2002, p. 28.

« Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes — des natures différentes. Aussi, la seule unité de l'agencement est le cofonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie". »²⁸⁷

Le parcours qui a été imaginé permet aux spectateurs d'appréhender dans un premier espace les *Homonculi*. Accrochés sur les murs latéraux de la pièce, ils sont la représentation d'espaces vécus. Au cours de la déambulation, ils découvrent une petite projection sur le pilier central. Le volume de la bande-son, volontairement discret, n'est audible qu'en étant placé à proximité. Projetée à la hauteur du regard, elle diffuse la captation de l'implosion de la tour Plein Ciel. Un premier lien peut alors s'établir. La singularité de la tour — ce rectangle surmonté d'une coupole — s'affirme avec plus ou moins de rigueur dans les divers dessins. Il s'agit bien là du même bâtiment, représenté tantôt de manière métaphorique, tantôt de manière subjective. Dans la seconde salle, les *Récits cartographiques* sont diffusés à même le mur. Sa surface et celle de la feuille coïncident, tandis que la voix occupe l'espace. Ils s'inscrivent dans un récit expographique qui s'articule désormais autour de la perte d'un lieu de vie ; celui qui a disparu.

*

Si le jugement esthétique est inhérent à chaque œuvre d'art, l'émotion de participation désigne bien ici un sentiment d'empathie. Il est généralement entendu comme une situation dans laquelle un individu s'identifie et se projette au point de partager les états d'âme d'un autre. En d'autres termes, il les fait siens. À l'origine²⁸⁸, l'empathie (*Einfühlung*), employée pour la première fois en 1873 par

²⁸⁷ DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996 (Champs), p. 84-85.

²⁸⁸ Sur l'histoire de cette notion, voir CALIANDRO Stefania, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 68, n° 3, 2004, p. 791-800.

Robert Vischer, désigne la relation esthétique entre un individu et un objet. Il décrit les rapports qui lient l'observateur à ce qui est perçu, et l'impact des phénomènes psychiques et sensibles de cette perception sur le contenu. Lorsque l'empathie excède le seuil de l'évocation, celui qui permet au spectateur de convoquer ses propres souvenirs, elle transforme une sensation extérieure en sensation interne, et donc physique. Le souvenir actualise ou présentifie en d'autres termes, l'émotion qui lui corollaire.

Si l'exposition est bien un travail de scénographie²⁸⁹ et d'accrochage²⁹⁰, le parcours imaginé pour cette résidence inscrit mon travail dans son contexte, qui, depuis l'événement, permet d'en appréhender le sensible. Néanmoins, et si l'émotion « *fait partie de l'instant où le sujet récepteur s'oublie et disparaît dans l'œuvre, [... celui où] il perd pied* »²⁹¹ et celui où elle s'enracine dans le corps, le dispositif n'est pas comme l'affirme Théodor Adorno, un protocole d'émotion. Bien qu'elle soit le signal d'une expérience en cours et qu'elle puisse être scénarisée, elle ne peut être imposée. Le dispositif s'enracine dans la mémoire, mais dans une forme de mémoire flottante qui n'appelle pas de reconnaissance ou d'opinions, mais plutôt un « ressouvenir ».

²⁸⁹ Il s'agit de l'acte par lequel des objets sont agencés dans un espace donné, ou de « *l'acte de créer artificiellement un aménagement spatial des œuvres qui formalise une situation de rencontre entre celles-ci et des publics.* » In GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France, 2009 (Lignes d'art), p. 43.

²⁹⁰ L'accrochage « *est la disposition suivant laquelle les œuvres que l'on veut présenter sur des cimaises sont placées les unes par rapport aux autres, soit en vue de mettre en mieux en valeurs leurs qualités esthétiques individuelles, soit dans le but didactique pour indiquer une filiation de tendance ou école.* » « *L'œuvre et son accrochage* », *Catalogue du MNAM*, 17/18, 1986, p. 205.

²⁹¹ ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique (1970)*, traduit par Marc JIMENEZ, Paris : Klincksieck, 1989, p. 310.

CONCLUSION

Bien que vivant à Saint-Étienne depuis des années, je ne connaissais pas le quartier de Montreynaud. Je l'ai découvert à travers le travail de Catherine Beaugrand, produit lors de la Biennale internationale du design en 2008 : *Sugoroku*. Ce n'est qu'au cours de ma mission de médiation que je l'ai réellement parcouru.

La démolition de la tour Plein Ciel s'inscrit dans un projet de réaménagement qui, bien que conçu pour améliorer les conditions de vie de la population, est avant tout organisé de façon prosaïque. Programmée de longue date, elle clôt un long processus de disqualification, en partie vécue par ses habitants comme un échec. Sans compter que l'implosion d'un lieu de vie ne peut se faire sans exercer une violence symbolique sur ses anciens habitants.

La médiatisation des démolitions des grands ensembles est l'occasion de rétablir grâce à des projets artistiques, une unité entre individu et société. Commandités par les pouvoirs publics, ces projets placent la mémoire au cœur d'un processus de reconstruction. Jean-Pierre Raynaud,²⁹² propose de transformer une tour vouée à la destruction en la recouvrant de ces célèbres carreaux blancs. La compagnie *Ilotopie*²⁹³ réalise une performance au cours de laquelle, un immeuble repeint en noir est détruit dans une mise en scène cathartique. Les compagnies *La hors de*²⁹⁴ ou *Acte 3*²⁹⁵ s'inscrivent quant à elles

²⁹² En 1984, la ville de Vénissieux lance parallèlement à la restructuration de la ZUP des Minguettes, un projet de commande publique. Celui de Jean-Pierre Raynaud, *La tour blanche*, est retenu, mais faute de moyens, il n'est pas réalisé en l'état. En 2000, la porte de l'immeuble est placée sur un socle carrelé. Elle est accompagnée de deux photographies (la maquette du projet initial, et de la destruction).

²⁹³ Consulter à ce sujet ANSELME Michel, *Les délices de l'espace public*, CERFISE, Plan urbain, 1991 ; *Du bruit à la parole : la scène politique des cités*, La Tour-d'Aigues : Édition de l'Aube, 2000, 279 p.

²⁹⁴ Consulter à ce sujet GENYK Isabelle et MACAIRE Élise, « Collectifs d'artistes et renouvellement urbain. Tensions autour du rôle du travail artistique dans le projet urbain », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 32, 4 juillet 2017. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15339>.

²⁹⁵ En 2003, lors de la restructuration d'un quartier de Saint-Benoît sur l'île de la Réunion, une démarche portant sur la construction et la transmission orales des légendes urbaines est entreprise. SAPOVAL Yves-Laurent et FORET Catherine, « Le simulacre comme

dans des démarches d'accompagnements en proposant une valorisation artistique des espaces ou une patrimonialisation du vécu des habitants. Ces quatre exemples dessinent les contours d'une réflexion qui s'organise autour des relations entre individu et territoire. Elles ne relèvent pas d'un même champ d'action, mais elles questionnent toutes les constructions identitaires inscrites dans une réalité sociale donnée. Si cet aspect est intéressant, il n'est pas l'objet de ma recherche. Le travail mémoriel ne porte pas sur le bâtiment en tant que tel ou sur une personne, son identité ou son appartenance à une communauté, mais sur un imaginaire partagé par tous, celui de la maison. Un déplacement s'opère. La question n'est pas de savoir « qui se souvient ? », mais « de quoi se souvient-on ? » Cette nuance est primordiale puisqu'elle engage des procédés de productions, de captations et de restitutions, qui, depuis les *Croquis cartographiques* jusqu'au *Récit expographique*, interrogent l'émergence sensible du souvenir à partir de pratiques intimes et quotidiennes.

Au cours de cette recherche, différents chemins ont été empruntés. Bien qu'ils aient un seul et même point de départ, chaque production est une expérimentation. Le fruit d'une réflexion qui s'est affinée au fur et à mesure. Ma participation à la démolition de la tour Plein Ciel est l'élément déclencheur, mais la principale difficulté n'a pas été d'en exposer les enjeux. Ce n'est qu'en engageant la rédaction, que j'ai pu identifier et verbaliser ce qui en était l'origine. Le point de césure, l'intuition qui m'a amené à développer ce travail, à émettre diverses hypothèses, à en vérifier certaines et à en abandonner d'autres, c'est l'émotion.

Celles qui m'ont saisi au cours de ma mission de médiation — tristesse, empathie ou compassion — se sont amplifiées pendant le travail de terrain. Elles entraient en résonances avec celles des habitants. La colère a pu être exprimée très explicitement et même assumée et revendiquée dans certains entretiens. La déception et la tristesse s'expriment dans tous. Parfois, on peut identifier de la nostalgie et de l'amertume. Ces émotions sont à l'origine de l'hypothèse selon

interrogation du monde », *Travail de mémoire et requalification urbaine : repères pour l'action*, Saint-Denis-la-Plaine : Délégation interministérielle à la Ville, 2007, p. 116-118.

laquelle la confrontation des points de vue et des expériences permettrait de rétablir un certain équilibre. Il ne s'agit pas uniquement d'un quartier populaire et « difficile », mais d'un lieu de vie. Le travail de collecte mené parallèlement sur le terrain et aux archives municipales, a donc été construit de manière à mettre en évidence ces différences, et à réinvestir la tour dans sa fonction première. En produisant les *homonculi*, j'ai donc envisagé la réalisation d'une seconde série de dessins ; conçue cette fois-ci, à partir des termes relatifs à la ville (Chateaucieux, cours Fauriel, etc.). En confrontant la représentation de Montreynaud à celle de Saint-Étienne, j'aurais pu mettre en évidence deux conceptions spatiales distinctes : l'une relevant de l'expérience, l'autre de la représentation. Cette idée n'a pas été développée puisque je ne souhaitai pas orienter mon travail dans cette direction.

Le va-et-vient constant entre rencontres et recherches fut complexe puisque je n'habitai plus à Saint-Étienne. Pendant deux ans, j'ai fait des allers et retours entre la région parisienne et Montreynaud. Au fil des mois, j'ai vu le quartier se redessiner et pu constater la lente évolution des travaux de réhabilitation. Lors d'un entretien, une habitante m'a fait remarquer que les trottoirs cernant l'emplacement de la tour étaient encore présents. Bien que sa disparition fut pour elle un soulagement, la persistance des traces de son ancien logement et l'absence de réaménagements alimentaient son chagrin. À son contact, j'ai perçu un sentiment ténu, intraduisible et indescriptible, que j'ai mis du temps à identifier ; celui de la perte. Il apparaît en transparence, dans ce qui n'est pas énoncé puisqu'il est contenu dans la vibration des traits et de la voix. Ce sentiment s'est atténué au cours de mes recherches plastiques et théoriques, et ce n'est qu'une fois l'interface achevée, que j'ai pris conscience qu'il était à l'origine de l'empathie que j'avais éprouvée. Quand l'histoire de l'art se saisit de la représentation des émotions, les phénomènes de projection sont pensés à travers les modalités de leurs réceptions. En les laissant advenir telles qu'elles ont été exprimées au cours des descriptions — que ce soit à travers les enregistrements vidéo (installation) ou sonore (*Récits cartographiques*) —, le spectateur peut s'en saisir : convoquer ses propres souvenirs, faire preuve d'empathie ou de sympathie. L'émotion est par conséquent, un facteur

d'intensification attentionnelle.

Comme l'indique Catherine Grenier dans son ouvrage *La revanche des émotions*, « celui qui crée fait corps avec ce qu'il a vu »²⁹⁶. J'aimerais souligner ce point au terme de cette recherche. Malgré le fait que l'origine de ce projet soit mon ressenti et malgré mon implication dans les processus techniques et relationnels, je ne l'avais jusqu'à présent pas analysé. Relève-t-il d'une sympathie ou d'une empathie ? Contrairement à la sympathie, l'empathie est un mécanisme psychologique qui permet à l'individu de comprendre les sentiments d'un autre. Il ne participe pas à sa joie ou à sa tristesse, il ne l'éprouve pas, il la comprend. J'ai indiscutablement ressenti ces deux émotions et je suis dans l'incapacité de discerner à quel moment l'une a pris le dessus sur l'autre. Je peux néanmoins affirmer qu'elles sont les raisons pour lesquelles cet événement m'a autant marqué. Il ne s'agit pas uniquement du jour de l'implosion, mais bien des mois qui ont précédé. Mes échanges avec les habitants ont mis en lumière des réseaux d'histoires. Des nœuds au sein desquels elles se croisent et se construisent. Si les dispositifs que j'ai précédemment décrits les relatent et provoquent si ce n'est de l'empathie, au moins une forme de sympathie, ils permettent grâce à l'imaginaire de s'en saisir. Il est selon moi, un mode privilégié de saisie du réel. Il devient par l'intermédiaire de l'œuvre d'art, un instrument d'émancipation intellectuel. Avec l'émotion, qui ne doit pas se manifester sous forme de simulacre, l'œuvre devient le lieu d'une résonance et non d'une signification. Replacée dans sa fonction sociale et donc relationnelle, elle permet à un spectateur actif, à un interprète, d'élaborer sa propre traduction de l'histoire qui lui proposée.

Mon travail interroge aujourd'hui la notion de transmission. Celle du récit qui une fois transmis est incorporée à une nouvelle narration. La représentation de la maison est toujours au cœur de mon dispositif, mais elle est cette fois-ci réalisée avec plusieurs personnes vivant au même endroit (une famille ou une communauté). Il ne s'agit pas d'une production réalisée à plusieurs mains, mais

²⁹⁶ GRENIER Catherine, *La revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris : Seuil, 2008 (Fiction & Cie), p. 37.

bien de plusieurs. Ainsi, je souhaite observer les procédés grâce auxquels un souvenir, une histoire, s'intègre à la mémoire d'un autre. Au contact de souvenirs authentiques, il se transforme et se modèle. Grâce à l'imaginaire, la personne le fait sien. Le lieu révèle cette falsification inconsciente et participe à la construction qu'une identité fictionnelle et néanmoins authentique.

Bibliographie

A

- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique (1970)*, traduit par Marc JIMENEZ, Paris : Klincksieck, 1989, 520 p.
- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ? (2006)*, traduit par Martin RUEFF, Paris : Payot & Rivages, 2017, 64 p.
- ARDENNE Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation (2002)*, Paris : Flammarion, 2009, 254 p.
- _____, *L'art dans son moment politique (1999)*, Bruxelles : La lettre volée, 2000, 424 p.
- ANSELME Michel, *Les délices de l'espace public*, CERFISE, Plan urbain, 1991
- _____, *Du bruit à la parole : la scène politique des cités*, La Tour-d'Aigues : Édition de l'Aube, 2000, 279 p.

B

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace (1957)*, Paris : Presses universitaires de France, 2012, 214 p.
- BAILLY Antoine et GOULD Peter, *Le pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, Paris : Anthropos, 1995, 120 p.
- BAILLY Jean-Christophe, *La phrase urbaine : essai*, Paris : Seuil, 2013, 274 p.
- BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV (1984)*, Paris : Seuil, 1993, 448 p.
- BEGOUT Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris : Allia, 2005, 600 p.
- L. BERGER Peter et LUCKMANN Thomas, *The Social Construction of Reality*, Londres : Penguin Books, 1967, 249 p.
- BERGSON Henri, *L'évolution créative*, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 693 p.
- BERGSON Henri, « Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit (1939) », *Les classiques des sciences sociales, Université du Québec à Chicoutimi [En ligne]*, 2005.
- BESSE Jean-Marc et TIBERGHEN Gilles A., *Opérations cartographiques*, Arles : Actes Sud ; ENSP, 2017, 345 p.
- BLANC Jean-Noël, *Le projet et la pensée-projet*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 96 p.
- BLANCHET Alain, « Pour une présentation de l'histoire et des différentes écoles d'entretien non-directif de recherche », in *L'Entretien dans les sciences sociales : l'écoute, le sens et la parole*, Paris : Dunod, 1988, p. 189-206.
- BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, 672 p.
- BOISCLAIR Louise, *L'installation interactive : un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*, Québec : Presse de l'Université du Québec, 2015 (Collection Esthétique), 224 p.
- BOISSIER Jean-Louis, *La relation comme forme l'interactivité en art (2004)*, Genève ; Dijon : Musée d'art moderne et contemporain ; Les Presses du réel, 2009, 336 p.
- BOLENS Guillemette, *Le style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne : Éditions BHMS, 2008, 155 p.
- BOUTONNET François, *Mnémosyne : une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, Paris : Dis Voir, 2013, 126 p.
- BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris : Galilée, 2003, 84 p.
- _____, *L'œil cartographique de l'art*, Paris : Galilée, 1996, 177 p.

C

- CALBRIS Geneviève, *L'expression de la pensée d'un homme politique*, Paris : CNRS Éditions, 2003, 205 p.
- CALVINO Italo, *Collection de sable*, traduit par Jean-Paul MANGANARO, Paris : Gallimard, 2002.
- CAPELLA Martianus, *De nuptiis philologiae et mercurii*, Leipzig : Adolf Dick, 1925.
- CAROLL Lewis, *Œuvres*, Paris : Robert Laffont, 1989 (T. 2), 908 p.
- CASSAGNAU Pascale, *Intempestif, Indépendant, Fragile — Marguerite Duras et le Cinéma d'art contemporain*, Paris : Presses du Réel, 2011, 177 p.
- CASTRO Teresa, *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon : Aléas, 2011, 258 p.
- CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage (2002)*, Paris : Presses universitaires de France, 2007, 216 p.
- CHAPEL Enrico, *L'œil raisonné : l'invention de l'urbanisme par la carte*, Genève : MétisPresses, 2010.
- CHAPELON Marcel et PERRETON Yvan, *Montreynaud. Une colline aux confins de la ville*, Saint-Étienne : Éditions Ville de Saint-Étienne, 2001, 68 p.
- CHATEAU Dominique, *L'expérience esthétique : intuition et expertise*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010, 128 p.
- CHATWIN Bruce, *Le chant des pistes (1987)*, traduit par Jacques CHABERT, Paris : Grasset & Fasquelle, 2011.
- CHOAY Françoise, *L'allégorie du patrimoine (1992)*, Paris : Seuil, 2007, 272 p.
- CHOAY Françoise, *L'urbanisme : utopies et réalités (1965)*, Paris : Éditions du Soleil, 2006, 445 p.
- CITTON Yves, *Gestes d'humanités : Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris : Armand Colin, 2012, 170 p.
- COËLLIER Sylvie, *Des émotions dans les arts aujourd'hui*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2015, 104 p.

D

- DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Gallimard, 2010, 349 p.
- DE SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Le petit prince*, Paris : Gallimard, 1990, 104 p.
- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Paris : Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, 645 p.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1996 (Champs), 187 p.
- DELIGNY Fernand, *Œuvres*, Paris : L'Arachnéen, 2007, 1856 p.
- DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne (1995)*, Paris : Galilée, 2008, 154 p.
- DESOGUS Paolo, *La confusion des langues : autour du style indirect libre dans l'œuvre de Pier Paolo Pasolini*, Milan : Éditions Mimesis, 2018 (Alterra, N. 4), 273 p.
- DEWEY John, *L'art comme expérience (1934)*, traduit par Jean-Pierre COMETTI, Paris : Gallimard, 2014, 594 p.
- DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*, Nîmes : J. Chambon, 2002 (Critiques d'art), 221 p.
- DULONG Renaud, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : EHESS, 1998, 237 p.

E

- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte (1965)*, traduit par Chantal ROUX DE BEZIEUX et André

BOUCOURECHLIEV, Paris : Points, 2015, 320 p.
 _____, *Pastiches et postiches*, Paris : 10/18, 1996, 183 p.

F

FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris : Seuil, 1989, 152 p.
 FLUSSER Vilém, *Les gestes*, Bandol ; Paris : Al Dante ; Aka, 2014, 350 p.
 FOREST Fred, *Art sociologique. Vidéo*, Paris : Union générale d'éditions, 1977, 441 p.
 FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies (1967)*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2005, 64 p.
 _____, *L'archéologie du savoir (1969)*, Paris : Gallimard, 2008 (Collection Tel, 354), 288 p.
 _____, *Dits et écrits : 1954 - 1988 - 3 (1976 - 1979)*, Paris : Gallimard, 2000 (Bibliothèque des sciences humaines), 835 p.
 FREMONT Armand, HERIN Robert, CHEVALIER Jacques et RENARD Jean, *Géographie sociale*, Paris : Masson, 1985, 388 p.
 FRIED Michael, *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne (1990)*, traduit par Claire BRUNET, Folios, Paris : Gallimard, 2017, 345 p.

G

GAYOT Joëlle et POMMERAT Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles : Actes Sud, 2009, 118 p.
 GENETTE Gérard, *Figures III : essais*, Paris : Seuil, 1972 (volume III), 286 p.
 GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Lagrasse : Verdier, 2010, 376 p.
 GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris : Presses universitaires de France, 2009 (Lignes d'art), 256 p.
 GLOWCZEWSKI-BARKER Barbara, *Rêves en colère alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Paris : Plon, 2006.
 GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, traduit par Alain KIHM, Paris : Éditions de Minuit, 1974, 240 p.
 GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris : CNRS éditions, 2014, 318 p.
 GOODMAN Nelson, *Problems and Projects*, Indianapolis : Hackett Publishing & Co, 1972, 475 p.
 GREENBERG Reesa, « The Exhibition as Discursive Event », in *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby, Santa Fe*, New York : Distributed Art Publishers, 1995, p. 118-125.
 GRENIER Catherine, *La revanche des émotions : essai sur l'art contemporain*, Paris : Seuil, 2008 (Fiction & Cie), 198 p.
 GUERIN Michel, *Le geste entre émergence et apparence : éthologie, éthique, esthétique*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2014, 232 p.
 _____, *La terreur et la pitié*, Arles : Actes Sud, 1990 (t. 1), 187 p.

H

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective (1950)*, Paris : Albin Michel, 1997, 295 p.
 _____, *Les cadres sociaux de la mémoire (1925)*, Paris : Les Presses universitaires de France, 1952 (Les classiques des sciences sociales [En ligne]), 299 p. <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.cad>.
 HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, traduit par André PREAU, Paris : Gallimard, 1958, 378 p.
 HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Éditions de Minuit, 1998, 96 p.
 HYPPOLITE Jean, « Raison et histoire. Les idées de positivité et de destin », in *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel (1968)*, Paris : Seuil, 1983, 124

p.

I

- INGOLD Tim, *Lines. A Brief History*, traduit par Sophie RENAUT, Bruxelles ; Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles ; Les Belles Lettres, 2011, 256 p.
- _____, *The Appropriation of Nature : Essays on Human Ecology and Social Relations*, Manchester : Manchester University Press, 1986, 312 p.

J

- JACOB Christian, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel, 1992, 537 p.
- JANET Pierre, *L'Évolution de la mémoire et la notion du temps (Leçons au Collège de France 1927-1928)*, Paris : Harmattan, 2007, 474 p.
- JEUDY Henri-Pierre, *Exposer, exhiber*, Paris : La Vilette, 1995, 88 p.
- JOST François, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Bruxelles : De Boeck université, 2003.
- JOUSSE Marcel, *L'anthropologie du geste (1969)*, Paris : Gallimard, 2008.
- JUAN CANTAVELLA Anna, KADDOUR Rachid et SANQUER Cendrine, *Les tours, symboles de ville*, Saint-Étienne : Ville de Saint-Étienne, 2014, 64 p.

K

- KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan : contribution à l'analyse des éléments de la peinture (1926)*, traduit par Philippe SERS, Paris : Gallimard, 2006 (Folio Essais, 168), 249 p.
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris : Armand Colin, 2011, 128 p.
- KAUFMANN Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris : Vrin, 1999 (Problèmes et controverses), 349 p.
- KLEE Paul, *Paul Klee, cours du Bauhaus (1921-1922)*, traduit par Claude RIEHL, Strasbourg ; Paris : Édition des Musées de Strasbourg ; Hazan, 2004, 222 p.
- _____, *Théorie de l'art moderne*, traduit par Pierre-Henri GONTHIER, Paris : Gallimard, 2002, 147 p.

L

- LACOSTE Yves, *La Géographie ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris : Maspéro, 1976, 213 p.
- LALLIER Christian, *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, 2009, 250 p.
- LE WITT Sol, « Paragraphs on Conceptual Art », in *On art. Artist's writings on the changed notion of art after 1965*, Cologne : Verlag Dumont Schauberg, 1974, p. 307.
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000, 485 p.
- LEIBOVICI Franck, *Des documents poétiques*, Marseille : Al Dante, 2007, 160 p.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1996, 381 p.
- _____, *Je est un autre, l'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris : Seuil, 1980.
- LOUATAH Sabri, *Les sauvages*, Paris : Flammarion, 2011, 307 p.
- LOUVEL Liliane, *Texte image : images à lire, textes à voir*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2002 (Interférences), 268 p.
- LYNCH Kévin, *The image of city*, traduit par Marie-Françoise VENARD et Jean Louis VENARD, Paris : Dunod, 1999, 221 p.

M

- MALLARME Stéphane, « Un coup de dé jamais n'abolira le hasard (1914) », in *Oeuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1951.
- MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espaces (1973)*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, 360 p.
- _____, *Le récit est un piège*, Paris : Éditions de Minuit, 1978, 145 p.
- MAROT Sébastien, *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, Paris : La Villette, 2010, 142 p.
- MARTOUZET Denis, THIBAUT Serge, FEILDEL Benoît et BAILLEUL Hélène, « La construction de l'habiter à l'échelle de la vie », in *Habitat et Identité*, Eysines : Maisons paysannes de France, 2016, p. 81-88.
- MASSIN Marianne, *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013 (Collection *Æsthetica*), 170 p.
- MAZA Monique, *Les installations vidéo, « œuvres d'art »*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, 1998 (Champs visuels), 285 p.
- MILON Alain, *Art de la conversation*, Paris : Presse universitaire de France, 1999.
- MONDADA Lorenza, *Décrire la ville : la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte.*, Paris : Anthropos-Economica, 2000, 284 p.
- MONDLOCH Kate, *Screens : viewing media installation art*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2010 (Electronic mediations, v. 30), 130 p.
- MONSANGEON Guillaume, *Mappamundi : art et cartographie*, Marseille : Parenthèses, 2013, 190 p.

N

- NABOKOV Vladimir, *Autres rivages. Autobiographie*, traduit par Yvonne DAVET et Mirèse AKAR, Paris : Gallimard, 2002, 348 p.
- NANCY Jean-Luc, *Le plaisir au dessin*, Paris : Galilée, 2009 (Collection écritures/figures), 135 p.
- NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris : Gallimard, 1993 1984, 1040 p.
- _____, « La mémoire collective », in *La nouvelle Histoire*, Paris : Retz, 1978, p. 398-401.

O

- O'ROURKE Karen, *Walking and mapping : artists as cartographers*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2013 (Leonardo), 328 p.

P

- PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations (1957)*, traduit par Bernard TEYSSÉDRE et Marthe TEYSSÉDRE, Paris : Gallimard, 1969 (NRF), 624 p.
- PAQUOT Thierry et YOUNES Christiane, *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris : La Découverte, 2012, 315 p.

R

- RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique (2001)*, Paris : Éditions Points, 2016, 256 p.
- _____, *La spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions, 2008, 145 p.
- _____, *Le destin des images*, Paris : Fabrique éditions : Diffusion Les Belles lettres, 2003, 157 p.
- _____, *Le partage du sensible*, Paris : La Fabrique éditions, 2000, 74 p.
- _____, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris : 10-18, 2017, 234 p.

- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil, 2000, 689 p.
 _____, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, 432 p.
 RÖLLER Nils et ZIELINSKI Siegfried, « On the Difficulty to Think Twofold in One », in *Sciences of the Interface*, Tübingen : Genista, 2001, p. 282-291.
 ROMAN Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi : essai*, Paris : Harmattan, 2008 (Histoires et idées des arts), 250 p.

S

- SARTRE Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions (1938)*, Paris : Hermann, 1965, 66 p.
 SCHAEFFER Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015, 384 p.
 _____, *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil, 1999, 352 p.
 SCHECHNER Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York : Routledge, 2002, 359 p.
 SMITHSON Robert et HOLT Nancy, *The writings of Robert Smithson : essays with illustrations*, New York : New York University Press, 1979, 221 p.

T

- TADIE Jean-Yves et TADIE Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 2004, 367 p.
 TODOROV Tzvetan, *Grammaire du Décaméron*, The Hague/Paris : Mouton & co., 1969, 100 p.

V

- VALERY Paul, *Degas, Danse, Dessin (1938)*, Paris, Paris : Gallimard, 1998, 272 p.
 _____, *Œuvres complètes, Cahiers*, Paris : Gallimard, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade, I), 1 552 p.
 VAN ESSCHE Eric, *Les formes contemporaines de l'art engagé : de l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires*, Bruxelles : La lettre volée, 2007 (Collection Essais. La lettre volée), 268 p.
 VOLDMAN Danièle, « La place des mots, le poids des témoins », in *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, Paris : CNRS éditions, 1993, p. 123-131.

W

- WATKINS Peter, *Media Crisis*, traduit par Patrick WATKINS, Paris : Éditions Homnisphères, 2003, 240 p.
 WEBER Pascale, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris : Harmattan, 2003 (Histoire et idées des arts), 252 p.

Y

- YATES Frances Amélia, *L'art de la mémoire (1966)*, traduit par Daniel ARASSE, Paris : Gallimard, 2010, 448 p.

OUVRAGE COLLECTIF/CATALOGUES

- BAILLY Jean-Christophe (dir.), *L'ineffacé : brouillons, fragments, éclats*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe : Éditions de l'IMEC, 2016, 159 p.
 BERUBE Anne et COTTON Sylvie, *L'installation, Pistes et territoires, L'installation au Québec 1975-1995, vingt ans de pratique et de discours*, Montréal : Centre des arts actuels, SKOL, 1997, 255 p.

- BOISSIERE Anne, FABBRI Véronique et VOLVEY Anne, *Activité artistique et spatialité*, Paris : L'Harmattan, 2010, 270 p.
- CALLE Sophie, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles : Actes Sud, 2013, 78 p.
- CALLE Sophie, *Bronx*, Paris : Items Éditions, 2002, 21 p.
- CARAËS Marie-Haude et MARCHAND-ZANARTU Nicole, *Images de pensée*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2011, 127 p.
- CONTE Richard (dir.), *Le dessin hors papier*, Paris : Université de Paris I : Panthéon-Sorbonne, 2009 (Arts et monde contemporain, 7), 235 p.
- COUDERC Sylvie, « L'exposition comme œuvre », in *Le jeu de l'exposition*, Paris : L'Harmattan, 1998 (Esthétiques), p. 256.
- DIDI-HUBERMAN Georges (dir.), *Soulèvements [Exposition, Jeu de Paume, Paris, 18 octobre 2016-15 janvier 2017]*, Paris : Gallimard : Jeu de paume, 2016, 420 p.
- DUGUET Anne-Marie, FUJIHATA Masaki, BOISSIER Jean-Louis, DURING Élie, ISHIDA Hidetaka, MATSUI Shigeru, PRINGUET Virginie, TATEHATA Akira, KE'ICHI Irie et IGARASHI Tetsuo, *Anarchive n° 6 — Masaki Fujihata*, Paris : Anarchive, 2016, 436 p.
- DUMAS RIBADEAU Isabelle (dir.), *Le je filmé*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1995, 100 p.
- HÜHN Peter, SCHMID Wolf, SCHÖNERT Jörg et PIER John (dirs.), *Handbook of Narratology*, New York : De Gruyter, 2009, 480 p.
- LACHAUD Jean-Marc et LUSSAC Olivier (dirs.), *Arts et nouvelles technologies*, Paris : Harmattan, 2007 (Ouverture philosophique), 254 p.
- MOUKOURI Laetitia (dir.), *Blackboard: Bouchra Khalili*, Paris : Jeu de Paume, 2018, 189 p.
- OLIVEIRA Nicolas de, OXLEY Nicola et PETRY Michael (dirs.), *Installations II : L'Empire des sens*, traduit par Mona DE PRACONTAL, Paris : Thames & Hudson, 2004, 207 p.
- OLIVEIRA Nicolas de, OXLEY Nicola, PETRY Michael et ARCHER Michael (dirs.), *Installations : l'art en situation*, Paris : Thames and Hudson, 1997, 208 p.
- ROESKENS Till, *À propos de quelques points dans l'espace*, Marseille : Al Dante, 2014, 233 p.
- ROYOUX Jean-Christophe (dir.), « Gillian Wearing : La violence des émotions au cœur du sujet », in *Gillian Wearing : sous influence : [exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris du 10 mars au 6 mai 2001]*, Paris : Paris Musées & Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2001, p. 75.
- SANS Jérôme (dir.), *Sphère de l'intime [Le Printemps de Cahors : photographie & arts visuels, 1998]*, France : Actes Sud, 1998, 92 p.
- SHALEV-GERZ Esther, *Les portraits des histoires, Aubervilliers*, Paris/Aubervilliers : ENSBA, Les laboratoires d'Aubervilliers, 2000, 12 p.
- SYRING Marie Luise et LAUTER Rolf (dirs.), *Bill Viola : Unseen Images [Exposition itinérante au Kunsthalle de Düsseldorf : décembre 1992 ; au Moderna Museet de Stockholm : avril 1993 ; au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia de Madrid : juin 1993 ; au Musée Cantonal des beaux-arts de Lausanne, Saint Gervais Genève : septembre 1993 et à la Withechapel Art Gallery de Londres : décembre 1993]*, Düsseldorf : Verlag und Offsetdruckerei R. Meyer, 1992, 148 p.
- TOMAS François, BLANC Jean-Noël et BONILLA Mario (dirs.), *Les grands ensembles : une histoire qui continue*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 260 p.
- VIOLA Bill, NEUTRES Jérôme (dirs.), *Bill Viola [Exposition au Grand Palais du 5 mars-21 juillet 2014]*, Paris : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2014, 178 p.
- Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979)*, Paris : L'Arachnéen, 2013, 413 p.

- Thierry de Mey, *Traces de mouvement [Exposition au Centre des arts, Enghien-les-Bains, 21 septembre-16 décembre 2012]*, Enghien-les-Bains : Centre des arts, 2012.
- Projections, les transports de l'image [Exposition, Le Fresnoy, octobre-décembre 1997]*, Paris : Hazan, 1997.
- « L'œuvre et son accrochage », *Catalogue du MNAM*, 17/18, 1986.
- Cartes et figures de la Terre [Exposition au Centre Georges Pompidou du 24 mai au 17 novembre 1980]*, Paris : Centre Georges Pompidou, Centre de création industrielle, 1980, 479 p.

ARTICLES/ACTES/PUBLICATIONS INTERNET/TRAVAUX UNIVERSITAIRES

- AGAMBEN Giorgio et RUEFF Martin, « Théorie des dispositifs », *Poésie*, n° 115, n° 1, 2006, p. 25-33.
- AKRICH Madeleine, « Comment décrire les objets techniques », *Technique et culture*, n° 9, janvier 1987, p. 49-64.
- ANDRE Jacques, « De la preuve à l'histoire, les archives en France », *Traverses*, n° 36, janvier 1986.
- ASTRUC Alexandre, « Naissance d'une nouvelle avant-garde — La Caméra-stylo », *L'écran français*, n° 144, 30 mars 1948.
- AYMES Marc, « L'archive dans ses œuvres (Rancière, Derrida) », *Labyrinthe*, n° 17, 15 avril 2004, p. 69-77.
- BENGHOZI Pierre-Jean, « Le spaciogramme en thérapie psychanalytique de couple et de famille », *Dialogue*, vol. 2, n° 172, 1 novembre 2006, p. 5-24.
- BERTHO Raphaële, « Les grands ensembles », *Études photographiques [En ligne]*, n° 31, 8 avril 2014.
URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383>.
- BORNET Cyril, ROULET Daniel de et KAPLAN Frédéric, « La simulation humaine : le roman-fleuve comme terrain d'expérimentation narrative », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives [En ligne]*, n° 27, 18 décembre 2014.
URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7042>.
- BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n° 62, 1986, p. 69-72.
- BRIL Blandine, « Description du geste technique : Quelles méthodes ? », *Techniques & Culture*, n° 54-55, 30 juin 2010, p. 242-259.
- CALBRIS Geneviève, « Principes méthodologiques pour une analyse du geste accompagnant la parole », *Mots*, vol. 1, n° 67, 2001, p. 129-148.
- CALIANDRO Stefania, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, Vol. 68, n° 3, 2004, p. 791-800.
- CANTEUX Camille, « Les grands ensembles en images. Les ministères en charge du logement et leur production audiovisuelle (1944-1966) », *Histoire urbaine*, n° 20, 2007, p. 55-76.
- CANTIN Stanislas, « La mémoire et la réminiscence d'après Aristote », *Laval théologique et philosophique*, vol. 1, n° 11, 1955, p. 81-99.
- CAQUARD Sébastien, « Cartography I : Mapping Narrative Cartography », *Progress in Human Geography*, vol. 37, n° 1, 2014, p. 135-144.
- _____, « Cartography III : A post-representational perspective on cognitive cartography », *Progress in Human Geography*, vol. 39, p. 225-235.
- CHEVRIER Jean-François, « Documents de culture, documents d'expérience [Quelques indications] », *Communications*, Des faits et des gestes. Le parti pris du

- document, n° 79, 2006, p. 63-89.
- CRITON Pascale, *Le bruit du temps*, DVD, 2000. (Chimères, vol. 40).
- DEMAZIERE Didier, « L'entretien biographique comme interaction négociations, contre-interprétations, ajustements de sens », *Langage et société*, n° 123, n° 1, 11 avril 2008, p. 15-35.
- DEROUESNE Christian, « Qu'est-ce qu'une émotion ? Une introduction à l'étude des émotions », *Ger Psychol Neuropsychiatr Vieil*, vol. 9, 2011, p. 68-81.
- DUBE Philippe, « Exposer pour voir, exposer pour savoir », *Museum International*, vol. 47, 1995, p. 4-5.
- DUGUET Anne-Marie, « Dispositifs », *Communications*, vol. 48, n° 1, 1988, p. 221-242.
- ERNWEIN Marion, « La vidéo, un outil tout trouvé pour une géographie plus-que-représentationnelle ? », *Revue électronique des sciences humaines et sociales [En ligne]*, 21 juillet 2014.
URL : <http://www.espacestems.net/articles/la-vidéo-un-outil/>.
- FEODOROFF Nicolas, « Till Roeskens », *Documents d'artistes.org*, 2009.
URL : <http://documentsdartistes.org/artistes/roeskens/repro3-8.html>.
- FERAL Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 92, 24 juillet 2013, p. 205-218.
- FLUSSER Vilém, « Le geste d'écrire », *Flusser Studies [En ligne]*, n° 8, mai 2009. URL : <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/le-geste-d-ecrire.pdf>.
- _____, « Fred Forest ou la destruction des points de vue établis », *Web Net Museum [En ligne]*, 1975.
URL : http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/auteurs/flusser_fr.htm#text.
- FRIED Michael, « Art and objecthood », *Artstudio*, n° 6, 1987, p. 11-27.
- FUJIHATA Masaki, « Entretiens avec Masaki Fujihata », *Arts des nouveaux médias [En ligne]*, 15 mars 2003.
URL : <http://www.arpla.fr/canal20/adnm/?p=278>.
- GASC Anne-Valérie, *Entretien avec Anne-Valérie Gasc*, 22 novembre 2011, entretien réalisé par ARTHOTEQUE IDEOGRAF.
URL : http://www.wip-art.fr/IMG/pdf/Entretien_avec_Anne-Valerie_Gasc_22_nov_2011_Artotheque_Ideograf_St_Etienne-2.pdf.
- GENYK Isabelle et MACAIRE Élise, « Collectifs d'artistes et renouvellement urbain. Tensions autour du rôle du travail artistique dans le projet urbain », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 32, 4 juillet 2017.
URL : <http://journals.openedition.org/insitu/15339>.
- GLOWCZEWSKI Barbara, « La pensée en réseau dans les systèmes cognitifs autochtones : produire du multimédia et des films interactifs en anthropologie », *in*, présenté à Les institutions culturelles et le numérique, École du Louvre, ICHIM Paris 03, 8 septembre 2003 (Édition électronique & Sciences humaines), p. 14.
URL : <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/036C.pdf>.
- _____, « We have a Dreaming' : How to translate totemic existential territories through digital tools », *in Information technology and indigenous communities*, Canberra : AIATSIS Research Publications, 2013, p. 105-125.
- HAWKINS Harriet, « Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art », *Geography Compass*, vol. 5, n° 7, 2011, p. 464-478.
- HOYAUX André-Frédéric, « Pragmatique phénoménologique des constructions territoriales et idéologiques dans les discours d'habitants », *L'Espace géographique*, Tome 35, n° 3, 2006, p. 271-285.

- KADDOUR Rachid, « Les représentations complexes des tours d'habitat populaire. La trajectoire en trois actes de la tour Plein-Ciel à Saint-Étienne », in *Métropolitiques [En ligne]*, [s.l.] : [s.n.], 9 décembre 2015. URL : <https://www.metropolitiques.eu/Les-representations-complexes-des.html>.
- KETELAAR Eric, « (Dé) Construire l'archive, (De) construction of archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n° 82, 2006, p. 65-70.
- KIHM Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique n° 759-760 : À quoi pense l'art contemporain ?*, 2010, p. 707-718.
- KRAJEWSKI Pascal, « La geste des gestes (extrait). », *Appareil [En ligne]*, n° 8, 11 avril 2011. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1298>.
- LAHUERTA Claire, « La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement », *Marges [En ligne]*, 2011, p. 78-87.
- LAVENU Mathilde, « Architecture et oubli : le souvenir chez Ruskin », in *L'oubli : Kairos [en ligne]*, 24 novembre 2015. URL : <http://kairos.univ-bpclermont.fr/l-oubli/dossier/architecture-et-oubli-le-souvenir-chez-ruskin>.
- LEYOUDEC Lénaïk, « Interroger la tension entre mémoire et oubli au sein d'un dispositif numérique patrimonial », in *L'oubli*, [s.l.] : Kairos [En ligne], 18 novembre 2015. URL : <http://kairos.univ-bpclermont.fr/l-oubli/dossier/interroger-la-tension-entre-memoire-et-oubli-au-sein-d-un-dispositif-numerique-patrimonial>.
- LIOGER Richard, *L'entretien ethnographique, entre information et contre-transfert. L'inconscient est-il soluble dans la relation informateur/ethnologue... ?*, Anthropologie et communication, Paris : Harmattan, 2002 (n° 15), 210 p. URL : <http://www.harmatheque.com/ebook/2747522237>.
- LUPIEN Jocelyne, « L'installation : Une modélisation singulière d'un contenu (surplus ?) plastique », *Espace*, vol. 7, n° 4, 1991, p. 13-17.
- MARESCA Sylvain, « Les Enjeux artistiques de l'intention documentaire », *Critique d'art [En ligne]*, n° 19, 1 avril 2002. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2026>.
- MARIN Louis, « L'art d'exposer... Notes de travail en vue d'un scénario », *Parachute*, traduit par Jeffrey MOORE, vol. 43, 1986, p. 16-21.
- MARTOUZET Denis, BAILLEUL Hélène, FEILDEL Benoît et GAIGNARD Lise, « La carte : fonctionnalité transitionnelle et dépassement du récit de vie », *Natures Sciences Sociétés*, vol. 18, n° 2, 1 janvier 2012, p. 158-170.
- MAYAFFRE Damon, « Les corpus réflexifs : entre architextualité et hypertextualité », *Corpus [En ligne]*, n° 1, 15 novembre 2002. URL : <http://corpus.revues.org/11>.
- MAZA Monique, « L'interactivité en image : les images sensibles. Pour une esthétique de l'image interactive », in *Pour une esthétique de l'image interactive*, [s.l.] : Cahier Louis-Lumière, 2006 (vol. 4), p. 55-69. URL : https://www.persee.fr/doc/cllum_1763-4261_2006_num_4_1_888.
- MCGEE Wilian C, « Data Base Technology », *IBM Journal of Research and Development*, vol. 25, n° 5, 1981, p. 505-519.
- MONTAZAMI Morad, « L'événement historique et son double. Jeremy Deller, The battle of Orgreave », *Images Re-vues [En ligne]*, vol. 5, 2008. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/334>.
- NAESSENS Ophélie, « Le don de la parole : exemple d'usage du langage verbal dans les arts plastiques », *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 13, 1 septembre 2011, p. 65-78.
- NORA Pierre, « L'événement monstre », *Communications*, n° 18, 1972, p. 162-172.
- PAQUOT Thierry, « Habitat, habitation, habiter », *Informations sociales*, n° 123, 1 juin 2008, p. 48-54.

- _____, « Démolition », *Urbanisme*, n° 313, juillet 2000.
- PARENT Sylvie, « L'installation et le sujet », *Espace [En ligne]*, n° 24, 1993, p. 30-32.
- PATERSON Mark, « Haptic geographies: ethnography, haptic knowledges and sensuous dispositions », *Progress in Human Geography*, vol. 33, n° 6, 1 décembre 2009, p. 766-788.
- PETITMENGIN Claire, « Describing one's subjective experience in the second person: An interview method for the science of consciousness (Décrire son expérience vécue en "deuxième personne") », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, vol. 5, décembre 2006, p. 229-269.
- RICŒUR Paul, « Le retour de l'Événement », in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée [En ligne]*, 1992 (vol. 1, 104), p. 29-35.
URL : <https://doi.org/10.3406/mefr.1992.4195>.
- RIEUSSET-LEMARIE Isabelle, « Les chemins de l'œuvre d'art au-delà de l'utilisabilité (à portée de net : Quelle proximité ?) », *Artmedia VIII [en ligne]*, 2002. URL : https://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_riEusset.html#_ftn3.
- RIEGL Aloïs, « Le culte moderne des monuments (1903) », *Socio-anthropologie [En ligne]*, traduit par Jacques BOULET, Commémorer, n° 9, 2001.
URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/5>.
- ROTIVAL Maurice, « Les grands ensembles. Problème général et implantation des cités. Aménagement de la cité », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 6, 1935, p. 57-72.
- SANDER David et VARONE Carole, « L'émotion a sa place dans toutes les expositions », *La Lettre de l'OCIM*, n° 134, 2011, p. 22-28.
- SAPOVAL Yves-Laurent et FORET Catherine, *Travail de mémoire et requalification urbaine : repères pour l'action*, Saint-Denis-la-Plaine : Délégation interministérielle à la Ville, 2007, 180 p.
- SEVERI Carlo, « L'univers des arts de la mémoire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 2, 28 mai 2009, p. 463-497.
- SIBERTIN-BLANC Guillaume, « Cartographie et territoires, Cartography and territories : geographical space as an analyse of the forms of subjectivity, according to Gilles Deleuze Abstract », *L'Espace géographique*, Tome 39, n° 3, 13 septembre 2010, p. 225-238.
- SIMONOT Michel, « Entretien non-directif, entretien non-préstructuré : pour une validation méthodologique et une formalisation pédagogique », *Bulletin de psychologie*, n° 33, 1979.
- STIEGLIER Bernard, « Technologies de la mémoire et de l'imagination », *Réseaux*, vol. 4, n° 16, 1986, p. 61-87.
- SZILAS Nicolas, « Où va l'intrigue ? Réflexions autour de quelques récits fortement interactifs », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives [En ligne]*, n° 27, 18 décembre 2014.
URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/7065>.
- TIBERGHEN Gilles A., « Poétique et rhétorique de la carte dans l'art contemporain, The poetics and rhetoric of maps in contemporary art Abstract », *L'Espace géographique*, Tome 39, n° 3, 13 septembre 2010, p. 197-210.
- VOLVEY Anne, « Sur le terrain de l'émotion : déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique », *Carnets de géographes [En ligne]*, n° 9, 28 août 2016. URL : <http://cdg.revues.org/541>.
- _____, « Entre l'art et la géographie, une question (d') esthétique », *Belgeo [En ligne]*, n° 3, 19 décembre 2014, p. 26.
- _____, « Le corps du chercheur et la question esthétique dans la science géographique », *L'information géographique*, vol. 78, 2014, p. 92-117.

- _____, « Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain », *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, vol. 33, n° 129, 2007, p. 3-25.
- _____, CALBERAC Yann et HOUSSAY-HOLZSCHUCH Myriam, « Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique », *Annales de géographie*, vol. 687-688, n° 5, 2012, p. 441.
- YOUCHENKO Matthias, « La carte d'identité. Quel territoire dessinons-nous avec nos déplacements ? », *Quant à la danse*, n° 5, 2007, p. 54-59.

Œuvres citées

(Classées par ordre d'apparition)

Patrick BAILLY-COWELL, *Un site et des hommes*, Atlantic Films, 1971, 1 minutes 78 secondes, cinémathèque de Saint-Étienne.

Anne-Valérie GASC, projet *Crash Box*, démolition de la tour Plein Ciel de Montreynaud/Saint-Étienne, 23 et 24 novembre 2011.
URL : <http://www.adlitteras.fr/Dossiers/GASC.pdf>

Jean-Christophe BAILLY, exposition *L'ineffacé* à L'IMEC du 20 novembre 2016 au 2 avril 2017, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe.

FUJIHATA Masaki, Anne-Marie DUGUET, BOISSIER Jean-Louis, DURING Élie, ISHIDA Hidetaka, MATSUI Shigeru, PRINGUET Virginie, TATEHATA Akira, KEI'ICHI Irie et IGARASHI Tetsuo, *Anarchive n° 6 — Masaki Fujihata*, Paris : Anarchive, 2016, 436 p.
URL : http://www.anarchive.net/fujihata/mf1_fr.htm

Esther SHALEV-GERZ, *Les portraits des histoires, 1998-2000*, 4 vidéos projections, 120 mn, 160 minutes, 90 minutes, 110 minutes, 1998-2000. Projet réalisé à Aubervilliers (Paris), à Belsunce (Marseille) et à Skoghall en Suède.
À Aubervilliers, les contributions des soixante habitants ont pris la forme d'une projection vidéo d'une durée de deux heures et vingt-cinq minutes. Elle est accompagnée de cinquante-cinq doubles portraits photographiques. Un ouvrage a également été publié : SHALEV-GERZ Esther, ENRICI Michel et MATTHIEUSSENT Brice, *Les Portraits des histoires, Belsunce, Marseille*, Marseille : Images en manœuvres, 22 mai 2000, 103 p.

Valérie MREJEN, *Portraits filmées*, 13 minutes 30 secondes, 2002. Avec la participation de Elizabeth Wild, Christopher Dean, Elina Löwensohn, Claudia De Bonis, Sonia Kronlund, Nicolas Moulin, Stéphane Bouquet, Chantal Osterreicher, Alice Guerlot-Kourouklis, Bernard Michel, Pierre Primetens, Kiko Herrero.

Henri-Georges CLOUZOT, *Le mystère Picasso*, 90 minutes, 4/3, Paris : Réunion des musées nationaux, 1986.

Win WENDERS, *Alice in den städten (Alice dans la ville)*, 110 minutes, 16 millimètres/DCP, République Fédérale d'Allemagne, 1973.

Fred FOREST, *Les gestes du professeur*, 20 minutes, 1974. Avec Vilém Flusser à Fontevrault,

Karen O'ROURKE, *Walk and Talk*, 2015. Avec la participation de Dominique Cunin, Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, Marie Preston et Tania Ruiz-Gutiérrez.

Stéphane DEGOUTIN, Gwenola WAGON, *Random GPS*, logiciel de navigation, 2009-2010.

Joseph Mallord William TURNER, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth making signals in shallow water and going by the lead. The author was in this storm on the night the « Ariel » left Harwich*, huile sur toile, 91 x 122 cm, 1842.

Masaki FUJIHATA, *FieldWork@Alsace*, installation interactive réalisée avec le soutien du Center of Art and Media in Karlsruhe, Allemagne, 2002.
URL : <http://www.field-works.net>

Éléonore GILBERT, *Espace*, 14 minutes, 2014.

Miguel LAWNER, exposition *La vie malgré tout*, du 20 avril au 28 mai 2003, à la Maison d'art Diego Rivera, Puerto Montt au Chili.

Patricio GUZMAN, *Nostalgia de la luz*, 90 minutes, Atacama Production, Blinker Filmproduktion, Cronomedia, WRD — Westdeutscher Rundfunk, TVE, 2010.

Gisèle DURAND, *L'île d'en bas*, carte, juillet-août 1969, in *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979)*, Paris : L'Arachnéen, p. 22.

Jacques LIN, *L'île d'en bas*, carte, juin 1969, in *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979)*, Paris : L'Arachnéen, 2013, p. 16.

Pauline DELWAULLE, *Terra Incognita*, installation interactive, Panorama 15, Le grand tour, Le Fresnois, Tourcoing, 2003.

Mathias POISSON, *Quartier de peines*, Marseille, 2003. Carte descriptive.

_____, *Promenade aux calanques*, 2004. Carte descriptive.

_____, Exposition du 29 janvier au 22 mars 2009 *Graphie du déplacement* au Vivant d'Armentières — Scène conventionnée, dans le cadre de la résidence de Mathias Poisson à l'Atheneum, centre culturel de l'Université de Bourgogne

Madeleine DE SCUDÉRY, *Carte du pays du tendre*, 1654. In MORLET-CHANTALAT Chantal (Dir.), *Clélie : histoire romaine (1654)*, Paris : Champion, 2001 (Sources classiques, 30), 529 p.

Stanley BROUWN, *This way Brouwn*, Amsterdam, 1960.

Marianne ALPHANT et BOUHÉNIC Pascale, « Georges Didi-Huberman », *Un œil, une histoire*, 404 minutes, Zadig Productions, Histoire, LCP, 2015.

Barbara GLOWCZEWSKI, performance réalisée au cours de l'exposition *Territoires : l'exposition*, organisée à la Galerie Michel Journiac du 16 au 30 juin 2011.

Abby WARBURG, *L'atlas Mnemosyne*, Paris : Ecarquille, 2012, 200 p.

Christian BOLTANSKI, *Les archives de Christian Boltanski 1965-1988*, installation (métal, photographies, lampes, fils électriques, 270 x 693 x 35,5 cm), 1989.

Peter WATKINS, *La Commune (Paris, 1871)*, 375 minutes, 13 Production, Doriane films, 2000.

- Victor BURGIN, *Histoires*, installation (haut-parleurs sur pieds et trois pistes sonores) dans la salle des Sculptures du Musée de Picardie. Textes lus par Nathalie Richard, 2010.
- Krzysztof WODICZKO, *Veterans' Flame*, projection audiovisuelle sur un mur du fort Jay, Governor's Island, New York, 2009.
- Alain FLEISCHER et Louis MARIN, *Autrefois un musée... L'Art d'exposer 1, le Musée Condé à Chantilly*, 44 minutes 36, 1982.
- Chris MARKER, CD-ROM *Immemory*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1997.
- Sophie CALLE, *Bronx*, 1980. Ouvrage (format A4, livre de 17 planches : 9 textes, 8 photos), Paris : Items Éditions 2002, 21 p.
- Juri HWANG et Andreas KRATKY, *Venture to the Interior*, installation interactive et DVD-Rom, 2010.
URL : <http://www.andreaskratky.com/venture.html>
- Catherine BEAUGRAND, *Sugoroku*, 2008. *Urban game* développé pour la Biennale internationale du Design de Saint-Étienne.
- Cyril BORNET, Daniel ROULET et Frédéric KAPLAN, *La simulation humaine*, œuvre littéraire numérique, 2014.
URL : <https://www.simulationhumaine.com>
- Barbara GLOWCZEWSKI, logiciel interactif *Dream trackers : Yapa art and knowledge of the Australian desert / Pistes des rêves : art et savoir des Yapa du désert australien*, UNESCO, 2000.
- Pascale HOUBIN, *Le geste exilé*, 17 minutes 50, commande de l'association Travesias, 2011.
- Bill VIOLA, *Four Hands*, installation vidéo (quatre écrans), 2011.
- Bouchra KHALILI, *The Mapping Journey project*, installation vidéo (huit projections sonores), 2008-11.
- Till ROESKENS, *Vidéocartographies - Aïda, Palestine*, 2009. Film de 46 minutes, DV, Lowave/Batoudos, 2011.
_____, *Plans de situation Consolat-Mirabeau*, performance à Marseille, en septembre 2011. *Plans de situation Consolat-Mirabeau. Un conte documentaire*, DVD, 86 minutes, La cité, 2012.
_____, *Plans de situation Consolat-Mirabeau*, performance réalisée dans le cadre du 6^e festival *La manufacture des idées*, « Traces », Chasselas, 28 mai 2017.
- Jean-Pierre RAYNAUD, *La tour blanche*, projet de commande publique, Vénissieux, quartier des Minguettes, 1984-2000.
- Compagnie *Ilotope* performance dans le cadre du plan d'Aou, commande publique, Marseille.

_____, *Palace à Loyer Modéré*, performance, commande publique, Marseille, 1990.

Compagnie *La hors de*, projet *Sputinik* dans le cadre du Grand Projet de Ville de La Duchère, Lyon, 2005-2011.

Compagnie *Acte 3*, projet dans le cadre de la restructuration d'un quartier de Saint-Benoît, île de la Réunion, 2003.

Index des noms

A

ACTE 3, COMPAGNIE	175
ADORNO, THEODOR W.	173
AGAMBEN, GIORGIO	20, 154
AKRICH, MADELEINE	64
ALAIN	23
ALPHANT, MARIANNE	117
ANSELME, MICHEL	175, 181
ARDENNE, PAUL	22, 129, 133
ARISTOTE	79, 79, 94
ASTRUC, ALEXANDRE	72

B

BACHELARD, GASTON	17, 77, 102, 108, 109, 119, 162
BAILLY, JEAN-CHRISTOPHE	32, 45, 49, 50, 52, 107
BARTHES, ROLAND	124
BEAUGRAND, CATHERINE	149, 175
BEGOUT, BRUCE	84, 110
BENJAMIN, WALTER	49
BERGSON, HENRI	82, 86, 90
BERUBE, ANNE	137
BESSE, JEAN-MARC	102
BLANCHET, ALAIN	67
BLANCHOT, MAURICE	100
BOISSIER, JEAN-LOUIS	74, 150
BOLENS, GUILLEMETTE	159
BOLTANSKI, CHRISTIAN	129
BORNET, CYRIL	150, 151
BOUHENIC, PASCALE	117
BOUTONNET, FRANÇOIS	113
BROUWN, STANLEY	114
BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE	29, 46, 47, 107, 113
BURGIN, VICTOR	135
BUWLER, JOHN	159

C

CALBRIS, GENEVIEVE	69, 69, 71
CALIANDRO, STEFANIA	172, 188
CALLE, SOPHIE	133, 146
CALVINO, ITALO	167
CAPELLA, MARTIANUS	97
CAPPELLETTO, CHIARA	127
CARAËS, MARIE-HAUDE	49
CARROLL, LEWIS	108
CASSAGNAU, PASCALE	171
CHAPELON, MARCEL	48
CHATWIN, BRUCE	148

CHEVRIER, JEAN-FRANÇOIS	51
CHOAY, FRANÇOISE	39
CITTON, YVES	159
CLOUZOT, HENRI GEORGES	67
COËLLIER, SYLVIE	23
COTTON, SYLVIE	137
D	
DE CERTEAU, MICHEL	110, 111, 118
DE GRIED, GERD	158
DE ROULET, DANIEL	150
DE SAINT-EXUPERY, ANTOINE	59
DE SCUDERY, MADELEINE	113
DEGOUTIN, STEPHANE	73
DELEUZE, GILLES	23, 46, 120, 140, 166, 171, 172
DELIGNY, FERNAND	50, 104
DELWAULLE, PAULINE	107
DESOGUS, PAOLO	169, 170, 171
DEWEY, JOHN	22, 23, 53
DIDI-HUBERMAN, GEORGES	117, 118
DORRIAN, MARK	32
DUCHAMP, MARCEL	133
DUGUET, ANNE-MARIE	20, 122, 154
DUMAS RIBADEAU, ISABELLE	61
E	
ECO, UMBERTO	108, 139
F	
FARGE, ARLETTE	48, 68, 98
FEODOROFF, NICOLAS	168
FERAL, JOSETTE	171
FLEISCHER, ALAIN	137
FLUSSER, VILEM	71, 72, 84, 85, 162
FOREST, FRED	67, 71
FORET, CATHERINE	45, 175, 191
FOUCAULT, MICHEL	19, 20, 147, 148
FRIED, MICHAEL	22, 158
FUJIHATA, MASAKI	52, 74
G	
GASC, ANNE-VALERIE	37, 144
GAYOT, JOËLLE	100
GAYRAUD, MICHEL	69, 71
GENYK, ISABELLE	175, 189
GILBERT, ELEONORE	87, 88
GLICENSTEIN, JEROME	173
GLOWCZEWSKI, BARBARA	121, 152, 153
GOFFMAN, ERVING	62, 65
GOLDBERG, ITZHAK	139
GOODMAN, NELSON	100
GRENIER, CATHERINE	23, 178

GUATTARI, FELIX	120
GUERIN, MICHEL	23, 86, 155
GUZMAN, PATRICIO	95
H	
HALBWACHS, MAURICE	35, 38
HEIDEGGER, MARTIN	20, 22, 124
HEINICH, NATHALIE	66
HÖLDERLIN, FRIEDRICH.....	124
HOUBIN, PASCALE	156, 157
HOYAUX, ANDRE-FREDERIC	118, 119
HÜHN, PETER	151
HWANG, JURI	147
HYPPOLITE, JEAN.....	19
I	
ILOTOPIE, COMPAGNIE.....	175
INGOLD, TIM	72, 110, 116, 161
J	
JACOB, CHRISTIAN	149
JANET, PIERRE	79, 89, 90
JEUDY, HENRY	139
JOST, FRANÇOIS	163
JOUSSE, MARCEL.....	156, 159
K	
KANDINSKY, WASSILY.....	103
KHALILI, BOUCHRA	160, 161
KIHM, CHRISTOPHE.....	129, 133
KLAPAN, FREDERIC	150, 151
KLEE, PAUL	84, 85, 103
KRATKY, ANDREAS.....	147
L	
L. BERGERB, PETER	99
LA HORS DE, COMPAGNIE	175
LACOSTE, YVES	113
LALLIER, CHRISTIAN	62, 74
LAUTER, ROLF.....	127
LAWNER, MIGUEL	94, 95
LE WITT, SOL	158
LEFEBVRE, HENRI	25, 38
LEIBOVICI, FRANCK	52, 53, 55
LEJEUNE, PHILIPPE.....	64, 163
LEVY, JACQUES	85
LOUATAH, SABRI	32
LOUVEL, LILIANE	107
LUCKMANN, THOMAS	99
LYNCH, KEVIN	112
LYONS, JOHN.....	116

M

MACAIRE, ELISE	175, 189
MALLARME, STEPHANE	163
MARCHAND-ZANARTU, NICOLE	49
MARIN, LOUIS	114, 137, 161
MARKER, CHRIS	144
MARTIN, RAYMOND	30, 31
MASSIN, MARIANNE	136
MAUSS, MARCEL	77
MAYAFFRE, DAMON	48
MCGEE CAMPBELL, WILLIAM	142
MEISTER, JAN CHRISTOPH	151
MEKAS, JONAS	61
MILON, ALAIN	61, 162
MONDLOCH, KATE	134
MONSAINGEON, GUILLAUME	115
MREJEN, VALERIE	61, 66

N

NABOKOV, VLADIMIR	93
NANCY, JEAN-LUC	116, 121, 169
NORA, PIERRE	24, 29, 35, 36, 54

O

O'ROURKE, KAREN	72, 73
-----------------------	--------

P

PANOFSKY, ERWIN	52
PAQUOT, THIERRY	43, 44, 45, 46
PARNET, CLAIRE	23, 172
PERRETON, YVAN	48
PETIMENGIN, CLAIRE	155
PICASSO, PABLO	67
PIER, JOHN	151, 169, 170
POIRIER, SYLVIE	121
POISSON, MATHIAS	112
POMMERAT, JOËL	100
POUSSIN, FREDERIC	32

R

RANCIERE, JACQUES	21, 22, 23, 67, 68, 139
RAYNAUD, JEAN-PIERRE	175
RICCEUR, PAUL	36, 47, 50, 53
RIEUSSET-LEMARIE, ISABELLE	148
ROESKENS, TILL	167, 168, 169, 170
RÖLLER, NILS	143
ROMAN, MATHILDE	61
ROYOUX, JEAN-CHRISTOPHE	63

S

SAPOVAL, YVES-LAURENT	45, 175
SARTRE, JEAN-PAUL	23, 23

SCHAEFFER, JEAN-MARIE	22, 59, 75, 138
SCHECHNER, RICHARD.....	21, 60, 77, 123, 165, 171
SCHMID, WOLF	151
SCHÖNERT, JÖRG	151
SHALEV-GERZ, ESTHER	63, 64
SIMONOT, MICHEL	67
SIOUI DURAND, GUY	137
SMITHSON, ROBERT.....	22
SYRING, MARIE LOUISE.....	127
SZILAS, NICOLAS.....	151
T	
TIBERGHIEU, GILLES	102
TODOROV, TZVETAN	98, 151
TOMAS, FRANÇOIS	33
TURNER, WILLIAM	74
V	
VALERY, PAUL.....	77, 88
VIOLA, BILL	127, 159, 160
VISCHER, ROBERT	173
VOLDMAN, DANIELE	49
VOLVEY, ANNE.....	98, 124
W	
WAGON, GWENOLA.....	73
WARBURG, ABBY.....	129
WATKINS, PETER	133
WENDERS, WIM.....	68
WISEMAN, FREDERIC	69, 71
WODICZKO, KRZYSZTOF.....	136
Y	
YATES, FRANCES AMELIA.....	94, 96, 97
YOUCHENKO, MATTHIAS.....	123
Z	
ZIELINSKI, SIEGFRIED	143

Tables des illustrations

Figure 1. Archives municipales de Saint-Étienne, 2FI icono 837	11
Figure 2. Patrick Bailly-Cowell, extrait du film <i>Un site et des hommes</i> , 1971.....	11
Figure 3. Archive personnelle du 14 novembre 2011.....	11
Figure 4. Dépliants « les Hellènes », illustration in Montreynaud, 2001, p 59.....	31
Figure 5. Maquette de la ZUP de Montreynaud, Archives municipales de Saint-Étienne, 2 FI ICONO 1354	32
Figure 6. Affichage du référendum, Archives personnelles, 2011.....	34
Figure 7. Implosion de la tour, Archives personnelles, 2011.....	34
Figure 8. Anne-Valérie Gasc, Installation des 3 Crash Box et démolition de la tour Plein Ciel de Montreynaud/Saint-Étienne — 23/24 nov. 2011	37
Figure 9. Visuels du festival Gaga Jazz à partir de 2005, illustration in Juan Cantavella Anna, Kaddour Rachid et Sanquer Cendrine, <i>Les tours, symboles de ville</i> , 2014, p. 12.....	39
Figure 10. Rodolphe Montagnier, « Désorientation », <i>La Gazette de la Loire</i> , décembre 2011, p. 5.....	39
Figure 11. Vues de l'exposition <i>L'ineffacé</i> à l'IMEC du 20 novembre 2016 au 2 avril 2017, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe	50
Figure 12. Masaki Fujihata et Anne-Marie Duguet, <i>Anarchive n° 6 — Masaki Fujihata</i> , 2016.....	52
Figure 13. Esther Shalev-Gerz, <i>Les portraits des histoires</i> , (Aubervilliers), 1998-2000	63
Figure 14. Entretien réalisé avec Monsieur C, 2011-2012	65
Figure 15. Valérie Mréjen, <i>Portraits filmés</i> , 2002	66
Figure 16. Wim Wenders, <i>Alice dans la ville</i> , 1973	68
Figure 17. Entretien réalisé avec Monsieur M, 2012	70
Figure 18. Fred Forest, <i>Les gestes du professeur</i> , 1974	72
Figure 19. Karen O'Rourke, <i>Walk and Talk</i> , entretien réalisé avec Stéphane Degoutin et Gwenola Wagon, 2015.....	73
Figure 20. Masaki Fujihata, <i>FieldWork@Alsace</i> , visuel du travail de terrain et vues de l'installation interactive, 2002.....	75
Figure 21. Chronologies cartographiques, <i>Madame et Monsieur A</i> , 2016	78
Figure 22. Croquis cartographique et Récits cartographiques #2 de Monsieur Q, 2016 ..	83
Figure 23. Croquis cartographique et Récits cartographiques #1 de Monsieur Q, 2016 ..	83

Figure 24. Chronologie cartographique #2 de Monsieur Q, 2016	83
Figure 25. Croquis cartographiques #1, # 2, # 3, # 4 de Madame D, 2016.....	87
Figure 26. Éléonore Gilbert, Espace, 2014.....	88
Figure 27. Miguel Lawner dans le documentaire de Patricio Guzman, Nostalgia de la luz, 2010.....	95
Figure 28. Croquis cartographique de Monsieur P, reproduit sur le plan de son appartement.....	96
Figure 30. Johannes Romberch, Congestorium artificiose memorie, Venise, 1533 ; illustration in Frances Amélia Yates, L'art de la mémoire, 2010, livret couleur	98
Figure 31. Croquis cartographiques, 2011-2013	100
Figure 32. Croquis cartographiques, 2011-2013	100
Figure 33. Croquis cartographiques, 2011-2013	101
Figure 34. Croquis cartographique #2 de Monsieur Q, 2013.....	104
Figure 35. Lignes pressées, in Tim Ingold, Une brève histoire des lignes, 2011, p. 99....	104
Figure 36. Gisèle DURAND, L'île d'en bas, carte, juillet-août 1969, in Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979), 2013, p. 22.....	105
Figure 37. Jacques LIN, L'île d'en bas, carte, juin 1969, in Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny (1969-1979), 2013, p. 16.....	105
Figure 38. Croquis cartographique #1 de Monsieur Q, 2013.....	106
Figure 39. Croquis cartographique de Monsieur M, 2012.....	107
Figure 40. Croquis cartographique #3 de Madame D, 2016	107
Figure 41. Pauline Delwaille, Vue de l'installation Terra Incognita, Panorama 15, Le grand tour, Le Fresnoy, 2003.....	108
Figure 42. Croquis cartographique de Monsieur M, 2012.....	109
Figure 44. Homonculus de Madame et Monsieur A, 2017-18.....	111
Figure 43. Homonculus de Monsieur P, 2017-18.....	111
Figure 45. Homonculus moteur de Penfield, du nom du neurologue canadien Wilder Penfield (1891-1976).....	112
Figure 46. Mathias Poisson, Carte descriptive du Quartier de peines, Marseille, 2003 ; Vue de l'exposition Graphie du déplacement, CNDP à Armentières, 2009 ; Carte descriptive Promenade aux calanques, 2004.....	112
Figure 47. Madeleine De Scudéry, Carte du pays du tendre, 1654.....	114
Figure 48. Stanley Brouwn, This way Brouwn, Amsterdam, 1960.....	114
Figure 49. Croquis cartographique #1, #2 de Madame S, 2016	115

Figure 50. Lignes actives. Illustration in Tim Ingold, <i>Une brève histoire des lignes</i> , 2011, p. 97.....	116
Figure 51. Représentation en noir des gestes d'usage,.....	116
Figure 52. Georges Didi-Huberman dans le film de Marianne Alphant et Pascale Bouhénic, <i>Un œil, une histoire</i> , 2015	118
Figure 53. Croquis cartographique #1 de Monsieur M, 2012 ;	121
Figure 54. À l'occasion de l'exposition <i>Territoires</i> organisée à la Galerie Michel Journiac en juin 2011, l'anthropologue Barbara Glowczewki réalise une performance au cours de laquelle est projeté le film <i>Seed Dreaming</i>	122
Figure 55. Installation plurimedia, résidence galerie Les Limbes, Saint-Étienne, 2015...	131
Figure 56. Peter Watkins, <i>La Commune (Paris, 1871)</i> , 2000.....	134
Figure 57. Vue de l'installation plurimedia, résidence galerie Les Limbes, Saint-Étienne, 2015.....	135
Figure 58. Victor Burgin, <i>Histoires</i> , 2010.	135
Figure 59. Krzysztof Wodiczko, <i>Veterans' Flame</i> , 2009.	136
Figure 60. Entretien # Monsieur C, 2011-12	138
Figure 61. <i>Tour Plein Ciel : écritures testimoniales, interface numérique</i> , 2018.....	141
Figure 62. Écran d'accueil du projet <i>Tour Plein Ciel : écritures testimoniales</i>	143
Figure 63. Chris Marker, <i>Immemory</i> , 1997	144
Figure 64. Capture d'écran de l'interface <i>Tour Plein Ciel : écritures testimoniales, planification de l'apparition des boutons</i>	145
Figure 65. Sophie Calle, ouvrage et visuels du projet <i>Bronx</i> , 1980	146
Figure 66. Juri Hwang et Andreas Kratky, <i>Venture to the Interior</i> , 2010.....	147
Figure 67. Catherine Beaugrand, <i>Sugoroku</i> , 2008.....	149
Figure 68. Barbara Glowczewski, <i>Dream trackers : Yapa art and knowledge of the Australian desert / Pistes des rêves : art et savoir des Yapa du désert australien, UNESCO</i> , 2000	153
Figure 69. Pascale Houbin, <i>Le geste exilé</i> , 2011	156
Figure 70. Pascale Houbin, <i>Le geste exilé</i> , 2011	158
Figure 71. Entretien réalisé avec Madame et Monsieur Q, 2013.....	158
Figure 72. John Bwler, illustration extraite de <i>Chirologia or The naturall language of the hand</i> , p. 187.....	160
Figure 73. Bill Viola, <i>Installation vidéo, Four Hands</i> , 2001.....	160
Figure 74. Résidence de création, galerie Les limbes, Saint-Étienne, 2018.....	160

<i>Figure 75. Bouchra Khalili, The Mapping Journey project, 2008-2011.....</i>	<i>161</i>
<i>Figure 76. Résidence galerie Les Limbes, Saint-Étienne, 2018</i>	<i>164</i>
<i>Figure 77. Récit expographique, 2018.....</i>	<i>165</i>
<i>Figure 78. Récits cartographiques, 2018.....</i>	<i>166</i>
<i>Figure 79. Till Roeskens, Vidéocartographies - Aïda, Palestine, 2009</i>	<i>168</i>
<i>Figure 80. Till Roeskens, performance Plans de situation Consolat-Mirabeau, 28 mai 2017</i>	<i>170</i>

ANNEXES

- ***Productions plastiques***

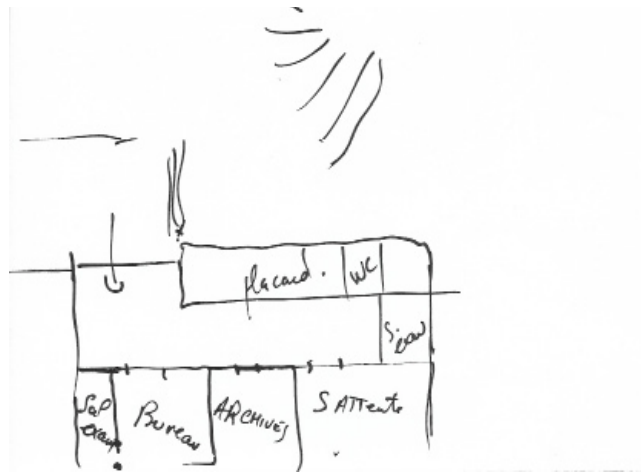
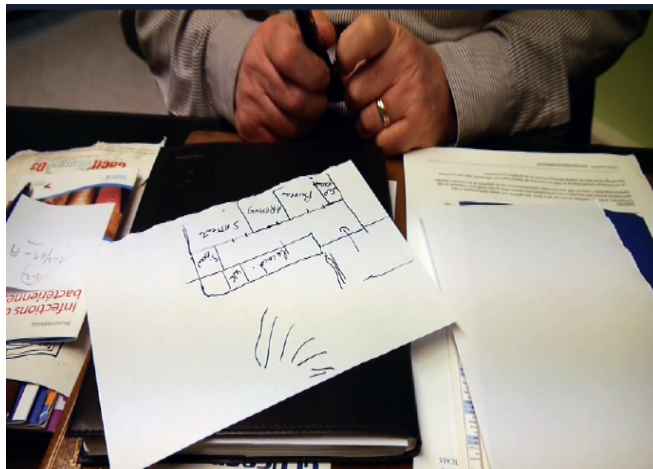
Les productions seront regroupées par entretien :

Croquis cartographiques, productions graphiques et enregistrements audio-visuel des entretiens menés avec des anciens habitants de la tour Plein Ciel, 2011-2013

Chronologies cartographiques, outil d'analyse des gestes, 2016

Homonculi, graphite sur papier, 2017-2018

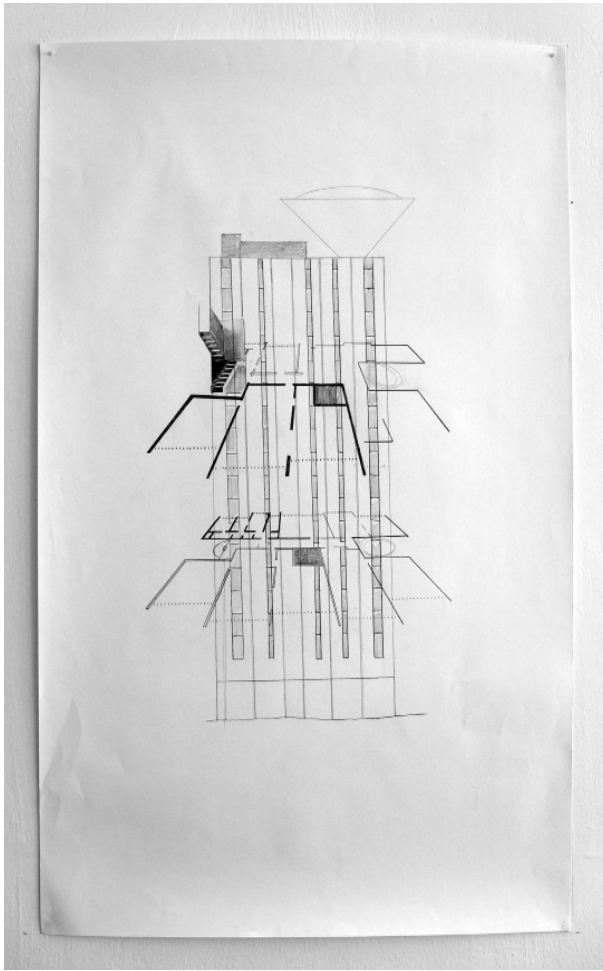
Récits cartographiques, vidéos sonores



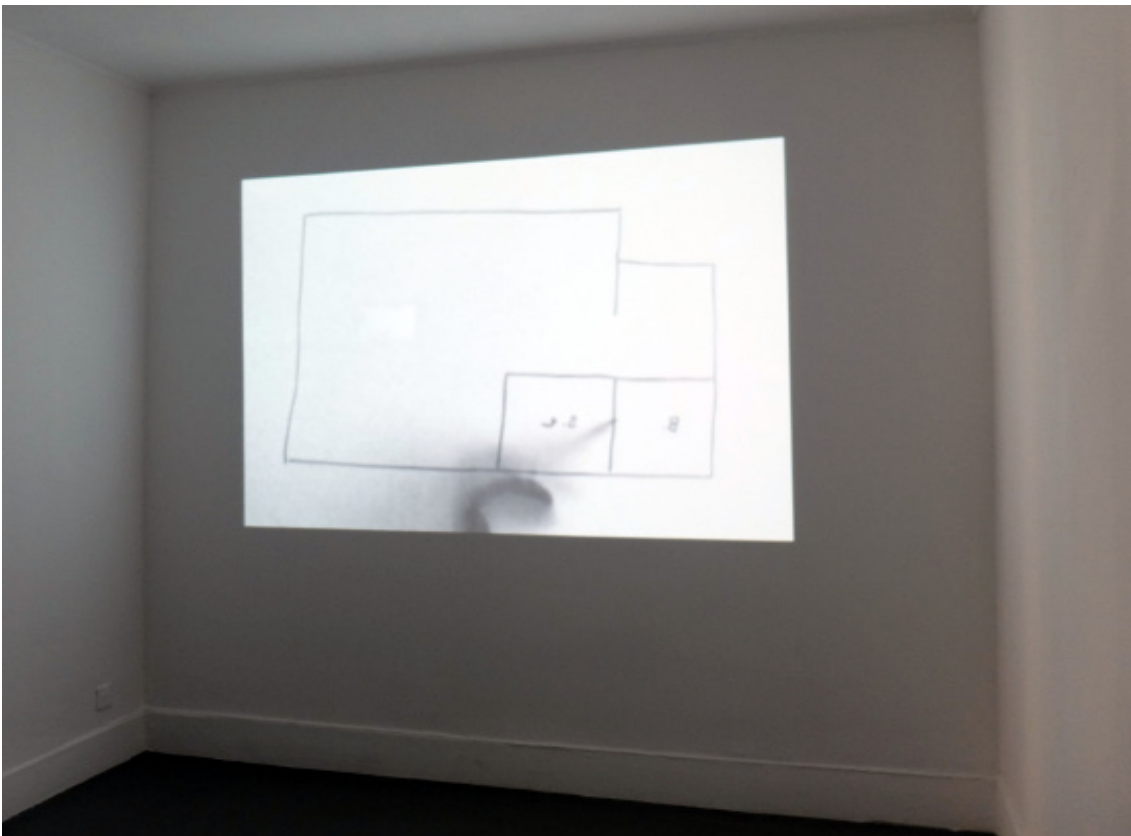
Croquis cartographique # Monsieur M - 2012



Chronologie cartographique # Monsieur M - 2016

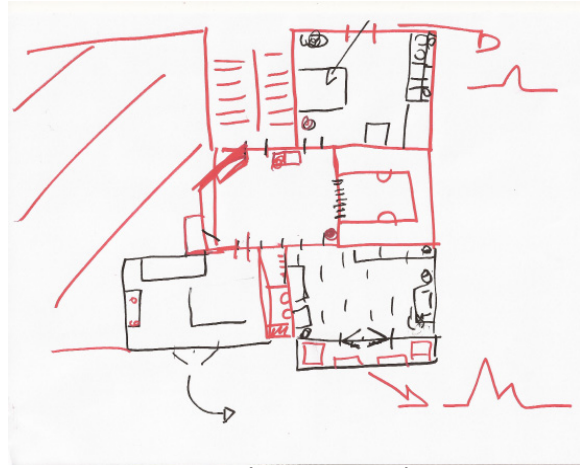
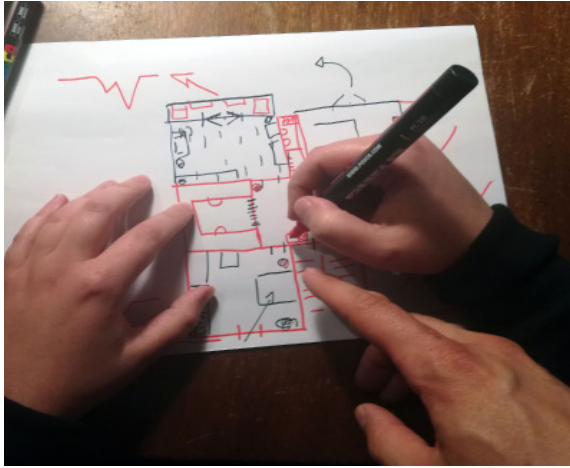


Homonculus # M - 2017-18

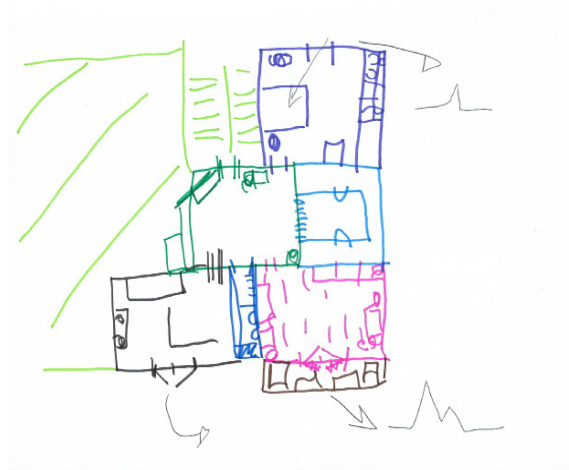


Récit cartographique # Monsieur M - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne

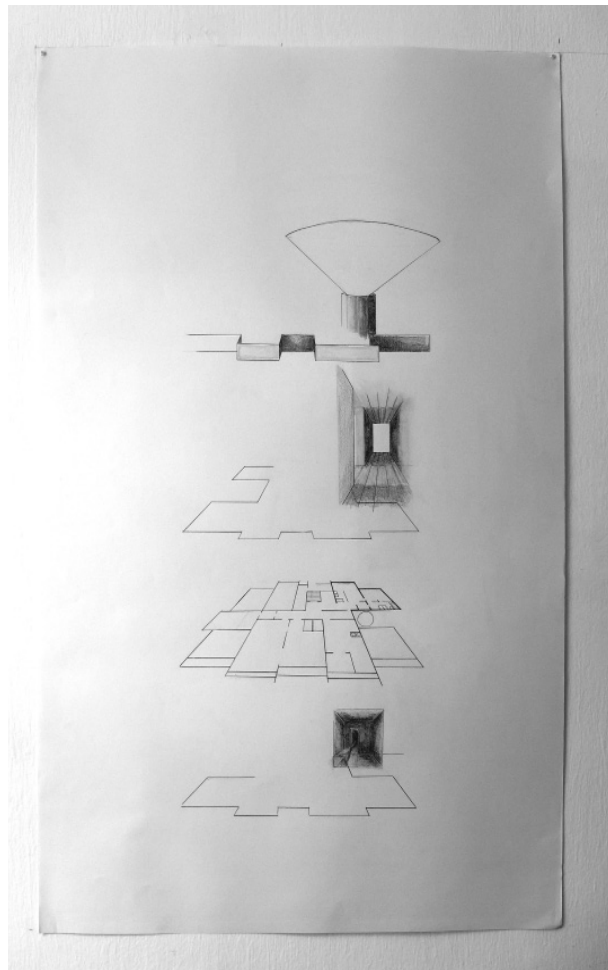
Madame et Monsieur A.



Croquis cartographique # Madame et Monsieur A - 2012



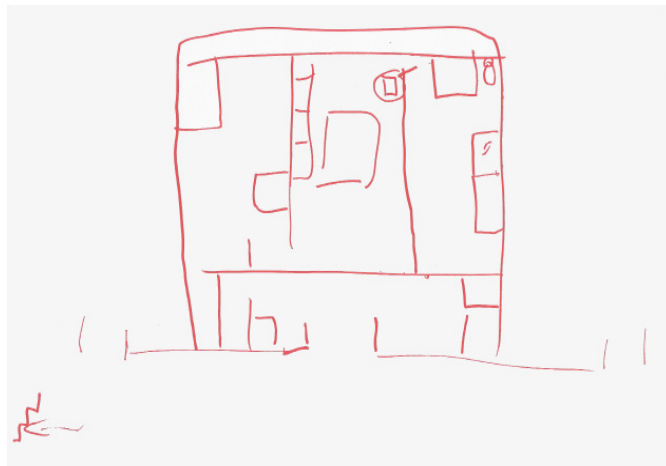
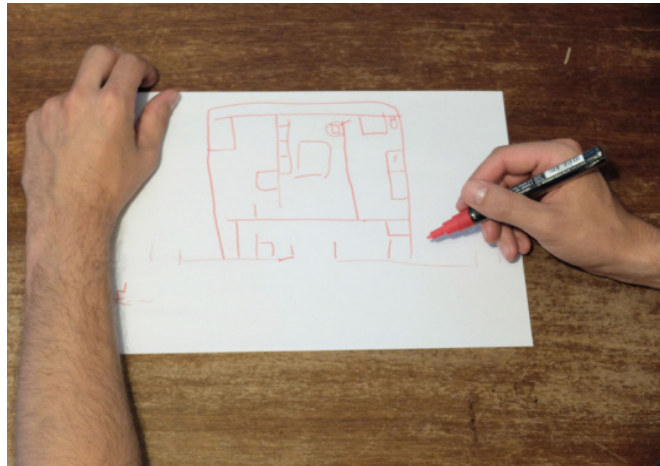
Chronologie cartographique # Madame et Monsieur A - 2016



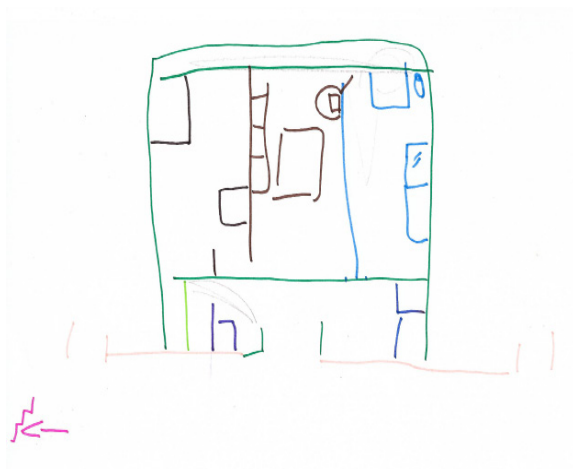
Homonculus # A - 2017-18



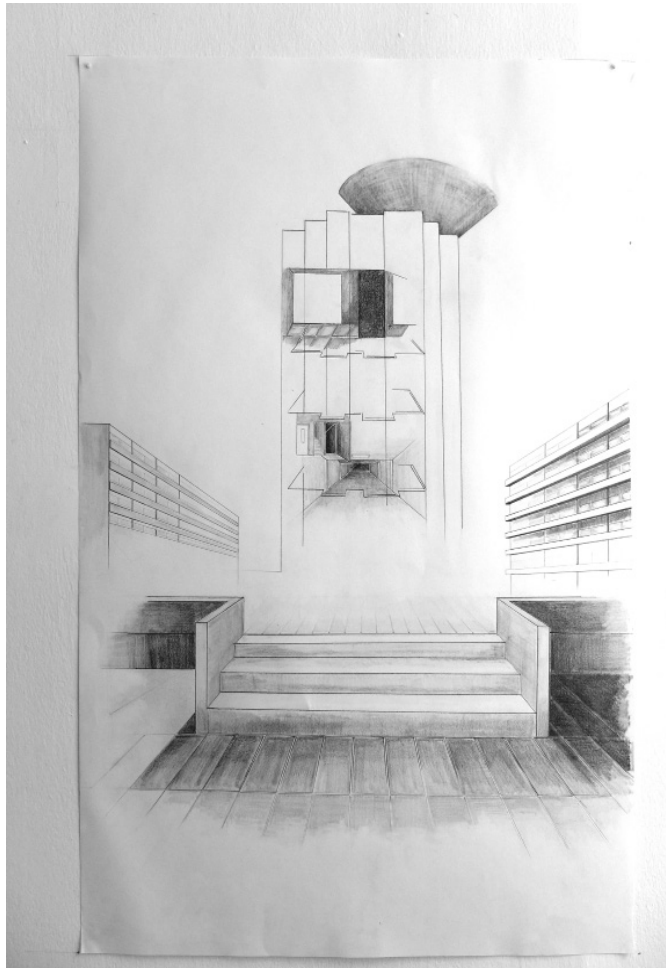
Récit cartographique # Madame & Monsieur A - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne



Croquis cartographique # Monsieur P - 2013



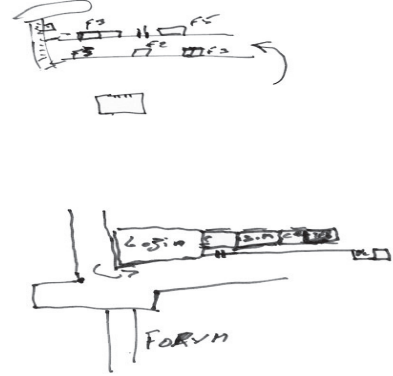
Chronologie cartographique # Monsieur P - 2016



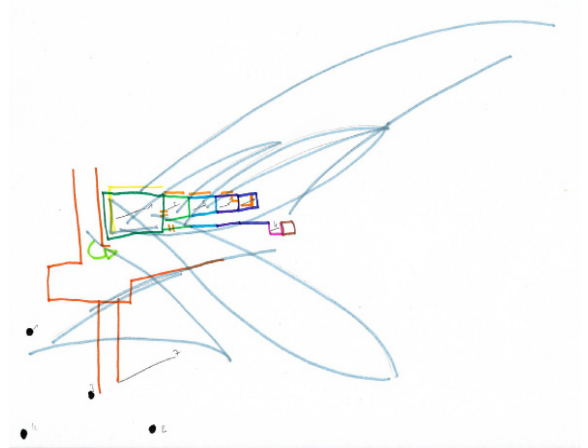
Homonculus # P - 201718



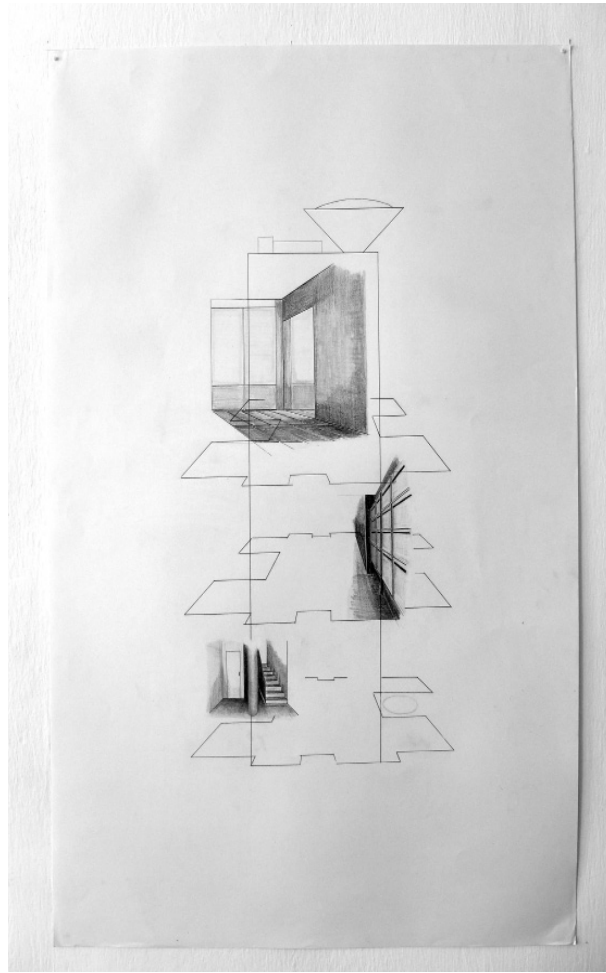
Récit cartographique # Monsieur P - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne



Croquis cartographique # Monsieur Q - 2013



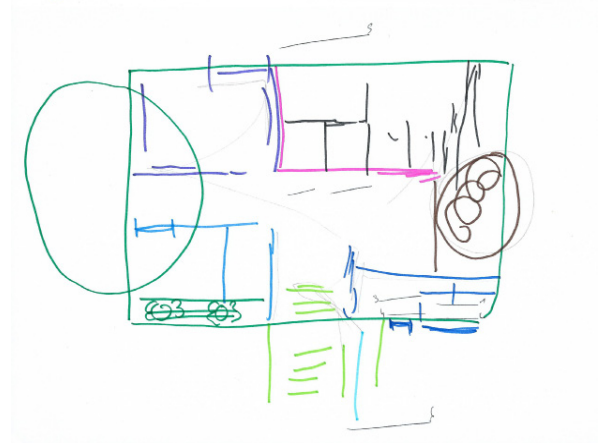
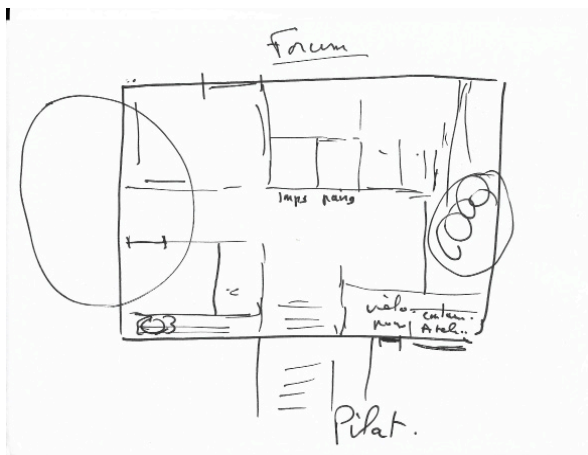
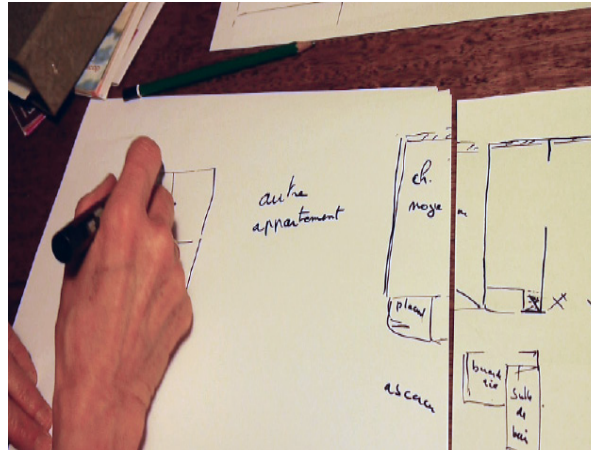
Chronologie cartographique # Monsieur Q - 2016



Homonculus # Q - 2017-18

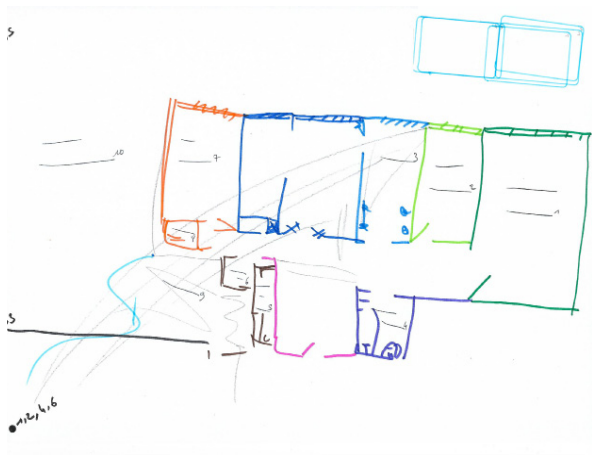
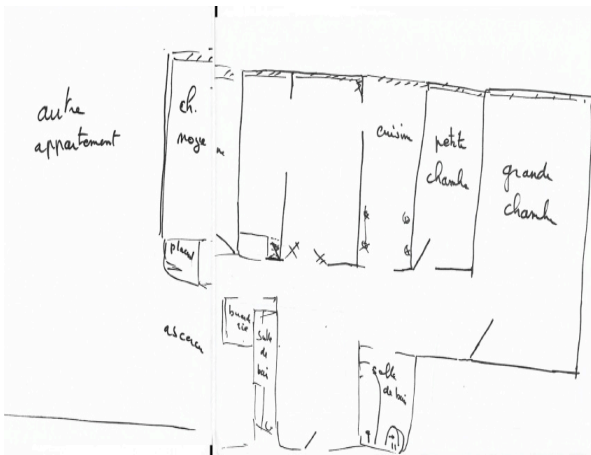
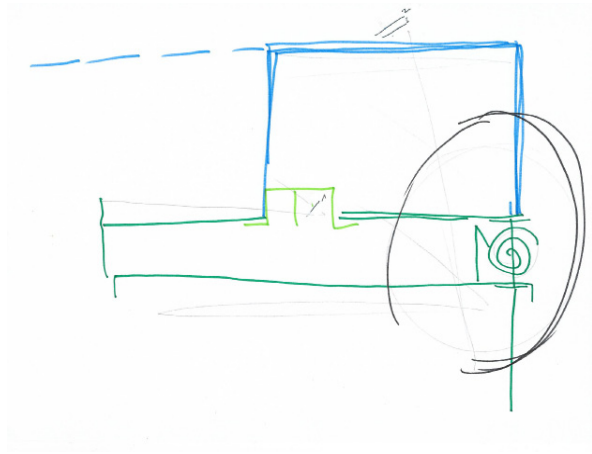
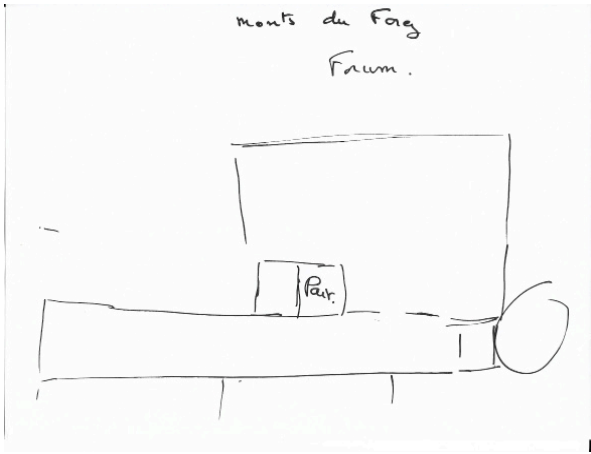


Récit cartographique # Monsieur Q - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne



Croquis cartographique # Madame D - 2012

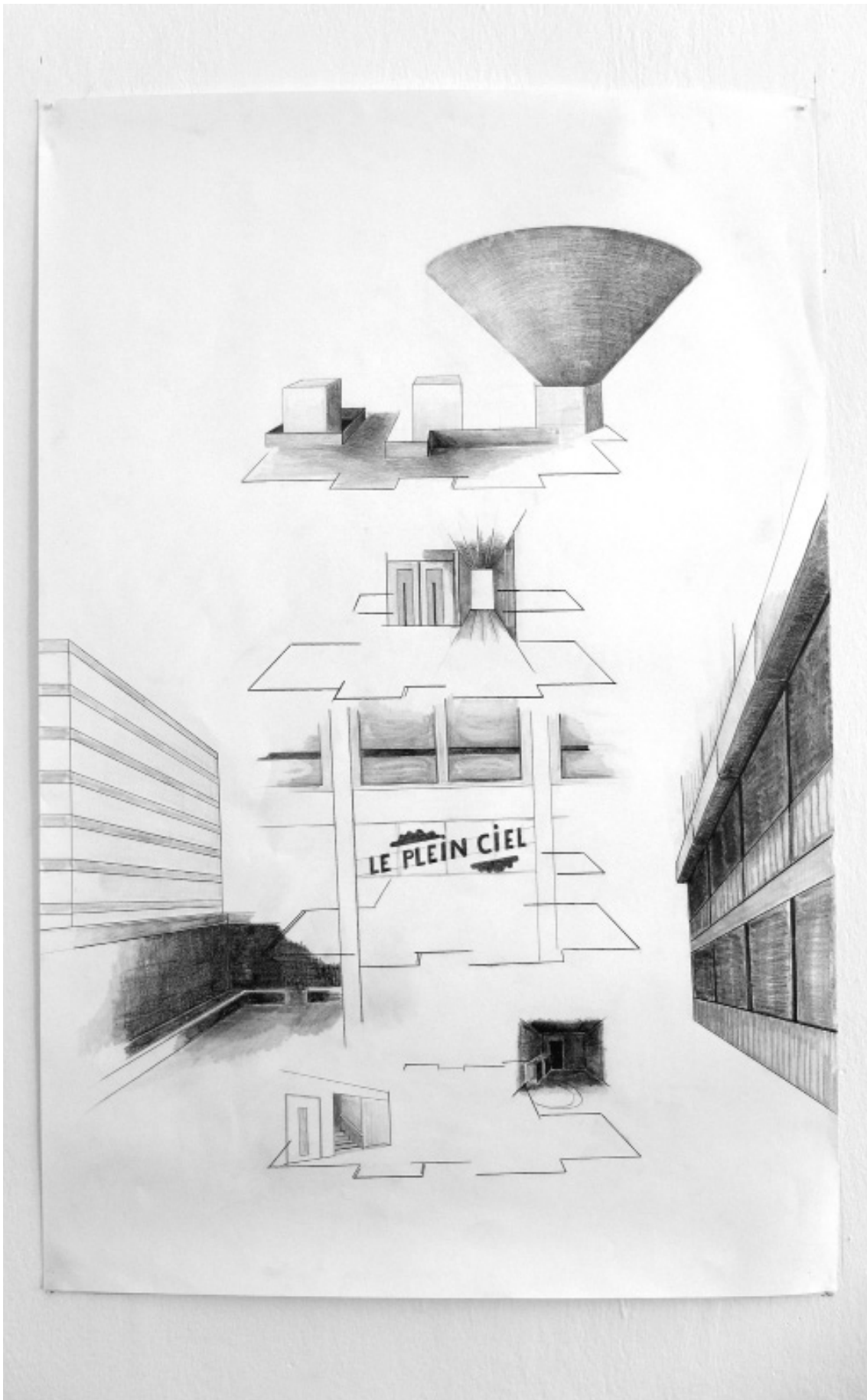




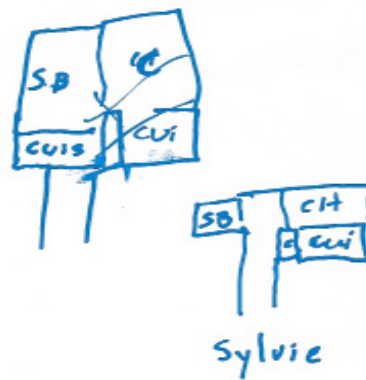
Chronologie cartographique # Madame D - 2016



Récit cartographique # Madame D - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne



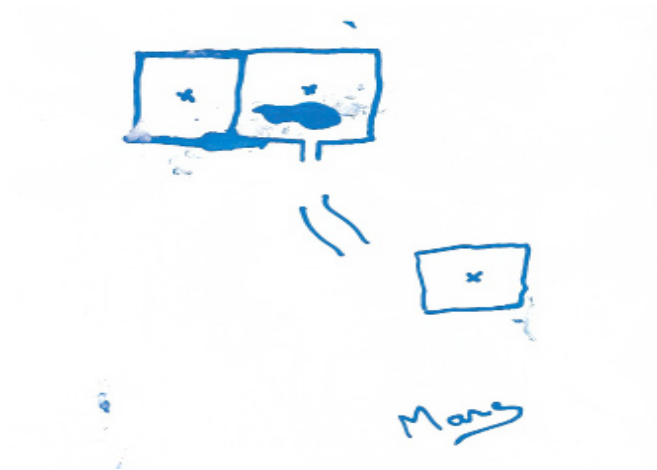
Homonculus # D - 2017-18



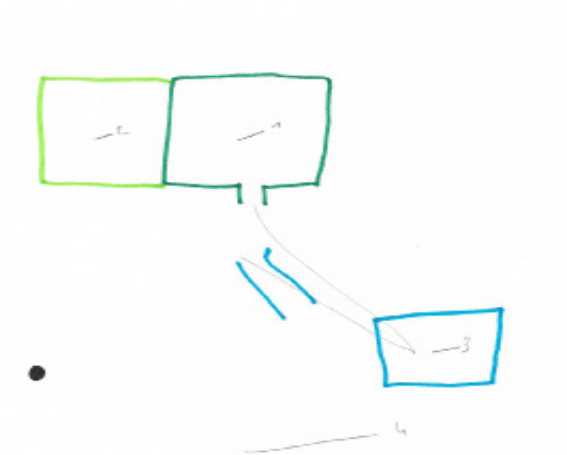
Croquis cartographique # Madame S - 2012



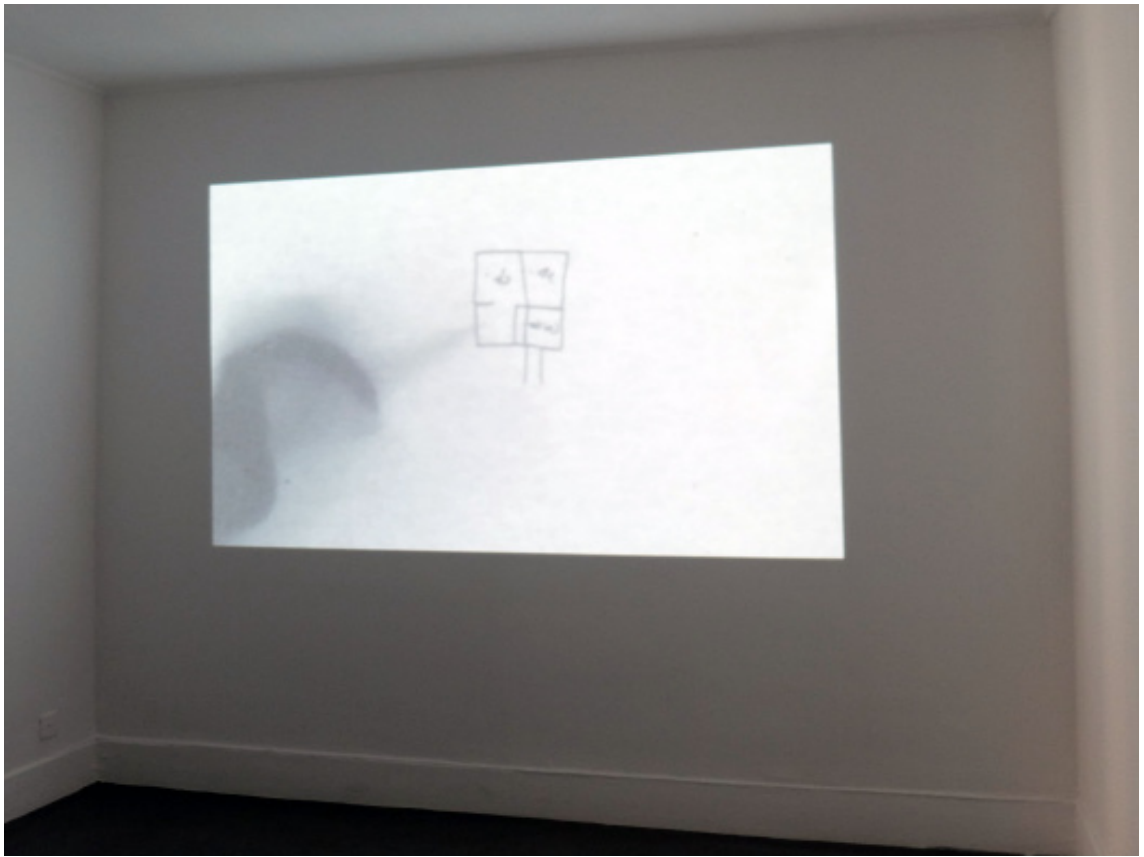
Chronologie cartographique # Madame S - 2016



Croquis cartographique # Monsieur M - 2012



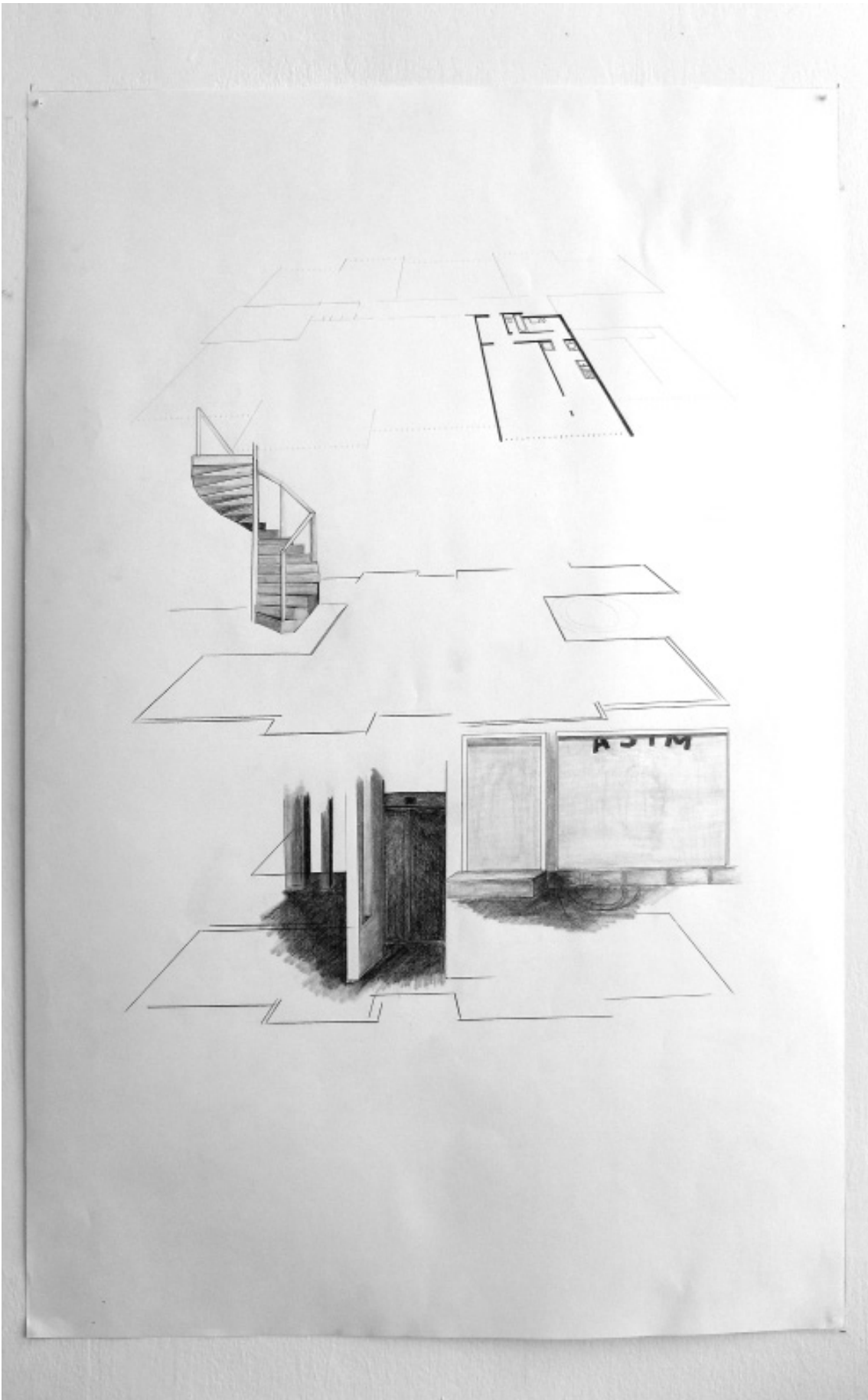
Chronologie cartographique # Monsieur M - 2016



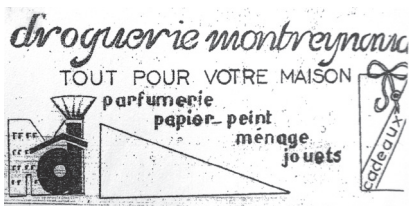
Chronologie cartographique # Madame S - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne



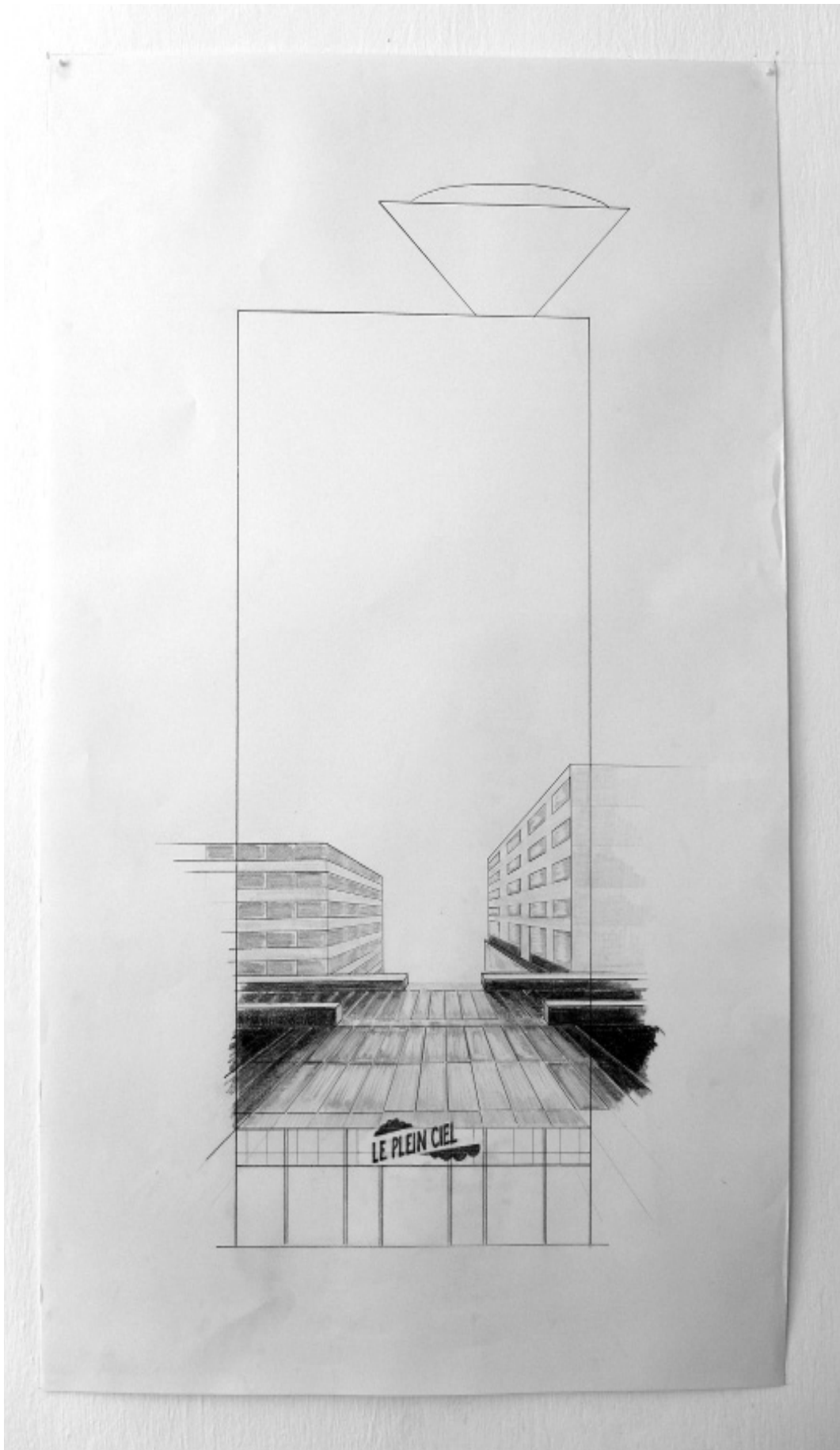
Chronologie cartographique # Monsieur M - 2018 - Résidence Les Limbes, Saint-Etienne



Homoculus # S & M - 2017-18



Photogramme - Entretien # Monsieur C - 2011-12



Homonculus # S & M - 2017-18

- **Entretien de Madame et Monsieur A. 2012**

Réalisé à Montreynaud dans l'appartement des témoins.

L'entretien se compose d'un *Croquis cartographique*.

Légende :

Témoïn : Madame & Monsieur

Enquêteur

//Hésitations mémorielles

/Réalisation du tracé

Les retours à la ligne marquent des changements de position de feuille et/ou une rupture dans le processus cartographique.

Croquis cartographique

– Commence.

– Je commence ? (Monsieur fait un signe de tête négatif)

Alors l'appartement//On entre dans un hall d'entrée. Comme ça,/qui est plus ou moins carré. Donc là,/il y a la cage d'escalier avec ceux qui montent et ceux qui descendent. /

— Dans le hall d'entrée, il y a ici la porte. /La porte de la cuisine/la porte du bureau. Pas vraiment. Oui, en fait ce n'est pas une porte, c'est plutôt une ouverture libre. Ici on a la porte du salon. La porte de la salle de bain et la porte de la chambre.

– L'alcôve en fait, elle est comme cela. / À l'intérieur il y a des bureaux, là et là. / et//une salle de bain comme cela ? Oui. / Divisée en deux/ Les toilettes, le lavabo et la douche.

– De part et d'autre de la salle bain on va avoir le salon/et la chambre/. Dans le salon nous avons une grande fenêtre/ (Monsieur dessine l'ouverture de la fenêtre vers l'extérieur) Et dans la chambre. Non pas comme ça. (Madame corrige le tracé de la fenêtre) Ha oui. / (Monsieur corrige le tracé) Elle s'ouvre dans l'autre sens. Qui donne sur/les crassiers. Et là, dans la chambre il y a aussi une fenêtre/qui s'ouvre sur le dehors et qui donne aussi/sur nos amis les crassiers. C'est tout de même très chouette, nous avons une vue magnifique.

– Et par contre tu n’as pas fait la cuisine. Non, pas encore. Donc la cuisine elle est/là. Là, il y a une fenêtre qui donne sur les montagnes/. Donc dans la cuisine, il y a la table/. Donc on peut la déplacer dans la cuisine si on a besoin. Et ce qui est bien, c’est que le soleil donne sur la table/. Oui. On a l’évier/, la gazinière/, le sèche-linge/. Non le lave-vaisselle. Oui/. Et là un grand placard pour les pâtes/. Et puis un grand frigo/. Et on a aussi des plantes/. Il y a un radiateur et dessus nous avons mis de plantes florissantes. Et là/, il y a un placard/. Non deux. Deux/. /Et dans l’entrée il y en a une là/, sur un tabouret. Là/il y a un meuble de téléphone où on peut s’asseoir/Et là/, il y a un meuble pour les chaussures. Par contre tu n’as pas fait... ou je n’ai pas fait. Oui en fait le pan de mur / il est comme ça/. //

– Tu vois ? Oui c’est ça. Et donc là /, on a un placard. /

(Il dessine le pan de mur en diagonale, et elle redessine par-dessus la correction qu’elle a faite sur l’autre angle de la pièce)

Et là, il y a la voisine/.

– Ensuite, il y a un grand lit pour tous les deux. / Une penderie pour tes vêtements/ un petit placard à chaussettes/ et là/ aussi il y a une penderie comme cela nous avons pas mal de place pour ranger les affaires. Dans le salon, alors / nous avons refait le sol. / Nous avons une sorte de lino. De parquet. De lino-parquet. //un canapé/ une grande bibliothèque/et puis un meuble à TV/, un petit secrétaire/et puis toujours des plantes/ici, là/, tu peux aussi faire celles qui sont là/, ici/. Et puis le radiateur/. Et là, il y a aussi des plantes. / Voilà c’est chez nous.

- **Entretien de Monsieur P. 2013**

Réalisé à Montreynaud dans l'appartement du témoin.

L'entretien se compose d'un *Croquis cartographique* et d'une discussion.

Légende :

Témoin

Enquêteur

//Hésitations mémorielles

/Réalisation du tracé

Les retours à la ligne marquent des changements de position de feuille et/ou une rupture dans le processus de création des *Croquis cartographique*.

Croquis cartographique

— Moi, j'habitais un des plus petits appartements de la tour. /C'était celui du milieu. /Il y en avait deux autres/là et là./Par là il y a les escaliers./Voilà, le mien était au milieu. Et on rentrait tout de suite dans...//

/ Ça faisait un grand carré/ on rentrait tout de suite dans un couloir/ Alors sur la gauche il y avait la salle de bains et les WC. / Ils étaient séparés.//Et la salle de bains qui était là. / C'était assez sombre quand même./Et sur la droite, il y avait un truc, je ne sais pas à quoi ça servait, mais le mur était plein et il y avait un placard et ça donnait dans la cuisine./Alors la cuisine c'était super grand//enfin c'était une impression parce que ça donnait sur le dehors./Il y avait une grande baie vitrée/donc la petite cuisine là. / Toc/Le feu/ ici/J'avais mis ma table au bord de la fenêtre pour manger./Le chat se mettait ici./

Il y avait une grande pièce salon avec la télé/Et il y avait une chambre//

Alors ça fait grand là, mais ce n'était pas si grand : il y avait de la place pour un lit une place, une petite table là/Là une grande table pour inviter les gens/Là des étagères pour mes livres/là un meuble pour mettre la radio//Voilà

- **Entretien de Madame D. 2012**

Réalisé à Montreynaud dans l'appartement du témoin, place du forum.

L'entretien se compose de quatre *Croquis cartographiques* et d'une discussion.

Légende :

Témoin

Enquêteur

//Hésitations mémorielles

/Réalisation du tracé

Les retours à la ligne marquent des changements de position de feuille et/ou une rupture dans le processus cartographique.

Croquis cartographique #1

– Là, il y avait l'espace de la tour. Vous êtes sûr qu'il marche ? (*Elle me montre le stylo*)

– Oui, il faut les armer en fait (*je secoue le stylo puis le rends au témoin*)

– Ah/

Donc, là il y avait l'espace de la tour avec ici le château d'eau,/ici les appartements de la concierge,/une grande entrée/avec escalier et plan incliné,/une grande porte. Alors, bon l'appartement de la concierge était là en fait, là il y avait un escalier. Il y avait là/la loge de la concierge avec un petit renforcement où on avait mis une petite plante et là/il y avait la loge de la concierge. / Bon et là il y avait une salle qui au départ devait servir pour ranger les vélos et les poussettes et après c'était les containers. Là il y avait un atelier/et là les containers. Il y avait une porte d'accès ici/et là un atelier avec un monsieur qui faisait de belles œuvres d'art en métal. / Ensuite on rentrait dans un grand hall. / Là porte de l'appartement de la concierge, il devait y avoir des compteurs ou des choses comme ça. Là, il y avait l'accès/aux boîtes aux lettres qui avaient déménagé, qui avaient changé de place, qui avaient été là, qui avaient été là. Puis une grande porte qui donnait sur le forum. / Ici, il y avait l'accès aux escaliers,/ils sont beaux mes escaliers. Là il y avait les cages d'ascenseur, il y en avait deux : impaire et paire/et là il y avait accès à des pièces qui avaient servi de réfectoires, d'infirmerie quand c'était ORPEA : des salles auxquelles nous n'avions pas accès. Voilà pour l'entrée.

– Qu'est-ce que c'est ORPEA ?

– C'était une société « théoriquement » pour personnes âgées, qui avait occupé

l'immeuble depuis je ne sais plus quelle année... Parce que l'immeuble n'avait jamais été occupé entièrement. Puis la société ORPEA a disparu des copropriétaires. Elle a été remplacée par une Société Civile Immobilière : La Société Civile Immobilière de Montreynaud. Ne la cherchez pas sur les bottins, vous ne la trouverez pas.

Au départ, on n'a pas été complètement dupe : quand on téléphonait à cette société, il y avait un répondeur qui nous disait « allo, ORPEA, j'écoute ». C'était le même directeur, c'étaient les mêmes personnes à l'administration, mais c'était une Société Civile Immobilière qui avait pour clients uniquement des gens qui étaient en grande difficulté et qui étaient pour la plupart soignés en hôpital de jour à Saint-Jean Bonnefonds. Alors, on avait un peu rouspété pour l'infirmerie puis on s'est retrouvé avec des gens qui avaient besoin de soins, de suivi, mais ils ne l'avaient plus ! À partir de là, ça a commencé à être la catastrophe. On trouvait des gens qui buvaient, urinaient dans les ascenseurs, se promenaient tout nus : des gens qui avaient besoin d'une aide médicale et psychologique qu'ils n'avaient pas. Ça s'est donc dégradé à ce moment-là. Ils étaient dans tous les étages et on ne savait pas qui les mettaient là : la mairie se déchargeait sur la DDASS, la DDASS sur je ne sais qui et ainsi de suite. Le fait est que c'était ainsi et ce fut une période un peu difficile.

– À l'origine, pourquoi êtes-vous venus vous installer à Montreynaud ?

– On a dû venir//

Attendez que je me repère//

Le petit avait//

Ce devait être en juillet ou en août 1985, et on a dû devenir propriétaire en 1987. On habitait en Normandie et il y a fallu qu'en l'espace d'un mois, on trouve un appartement. Voilà.

– Connaissez-vous la ville ?

– Moi, j'étais de Saint-Chamond, donc je connaissais quand même un peu Saint-Étienne et Montreynaud « le haut », comme on disait alors, n'avait pas encore « mauvaise réputation ». La partie chaude de Montreynaud c'était le bas. Chabrier, Saint-Saëns. Le haut était relativement « bourgeois » parce que c'était des copropriétaires habitants que ce soit sur l'Esplanade (immeuble), le Belvédère (immeuble) ou la tour Plein Ciel. Donc ça ne posait pas de problème. Mais petit à petit ce fut des locataires logés ici par des Sociétés Civiles Immobilières donc la population s'est beaucoup mélangée et toute l'insécurité qu'on pouvait trouver en bas (du quartier) est montée. Ça s'est fait petit à petit, progressivement. Il n'y a pas une année où tout a basculé.

Moi je me suis bagarrée un petit peu avec les gens qui croyaient que démolir la tour allait faire régner la sécurité dans le quartier. Ce n'était pas vrai parce que les gens qui habitaient la tour n'étaient pas ceux qui posaient le plus de problèmes.

– Il me semble que le projet initial était de construire un ensemble urbain pour les classes moyennes et même bourgeoises, puisque le projet s'articulait autour du principe de « petite ville à la campagne ».

– En effet, c'était plutôt bourgeois au début. Quand on est arrivé en 1985 et pendant pas mal d'années quand même, on envoyait les enfants faire les commissions tout seuls. Il y avait même un petit casino à la place de l'ASIM (le secours populaire). En face, il y avait un marchand de chaussures, le cordonnier, etc. Il y avait un bar-bureau de tabac en bas. Le petit centre commercial avec un boucher, une épicerie, du pain, le vendeur de journaux. On avait une petite ville pour nous tout seuls. On était bien. Vous noterez le « était ». (Rires)

– J'ai noté en effet que beaucoup de commerces sont aujourd'hui fermés.

– Tout est fermé. Il reste la pharmacie, le boucher, mais je ne suis pas sûre. C'est dommage, car il n'y a plus de pain. Il y a un dépôt de pain qui sauve la mise, mais c'est dommage, car le centre commercial était bien situé. C'était joli. Ce qui a fini de nous décevoir, c'est que les travaux de réaménagement de la poste ont mis très longtemps à se faire. Aller jusqu'au Soleil (quartier de Saint-Étienne) pour poster une lettre ou chercher un recommandé ça fait loin. Bon, ils avaient ouvert un bureau à la mairie de proximité ou à la maison des projets, mais tout de même, cela fait loin.

– Est-ce que c'est accessible en transport en commun pour les personnes non motorisées ?

– Pour les transports en commun, je trouve qu'il ne faut pas se plaindre. Ils ont fait de bons aménagements sur la ligne du 9. Avant, on faisait un grand détour par ce que nous appelons les maisons roses : Flemmings et tout ça. On mettait vraiment très longtemps. Maintenant, on descend directement sur Chateaucieux (gare), puis après le tram. Donc question transport en commun je trouve que c'est désormais plutôt positif. Ne soyons pas négatifs ! Voilà pour le rez-de-chaussée !

– Vous habitiez à quel étage ?

– Donc nous étions au 6^e étage avec vue sur la place du forum puisque les appartements étaient situés soit du côté du forum/, soit de l'autre côté avec vue sur le Pilat/. Sur les côtés, il n'y avait rien puisque d'un côté c'était le mur du château d'eau/et de l'autre côté, cela faisait un petit renforcement/. Donc sur toutes ces parois, il n'y avait rien. /Donc

là/c'était le forum et là, le Pilat/.

Croquis cartographique #2

Le témoin prend une nouvelle feuille.

– On retrouve ici notre montée d'escalier, notre cage d'escalier,/il y avait un petit sas d'entrée. Donc là/le sas, là/l'escalier.

Ici, il y avait toute une série d'appartements, je ne sais plus combien, c'étaient plutôt des petits appartements. / Il y avait des appartements de ce côté et nous, nous étions dans le premier appartement, ici. / On retrouve nos ascenseurs, l'ascenseur pair puisque nous étions au 6^e, et là/il y avait une autre série d'appartements. / Et nous, on avait cet appartement-là,/ici là. / Donc, on donnait sur le forum et sur les monts du Forez/ : Pierre sur-haute, etc. : une vue magnifique : Des couchers de soleil et des temps orageux superbes. Les couchers de soleil c'étaient vraiment des couleurs resplendissantes et quand il y avait des orages, on voyait courir les éclairs à l'horizon. C'était très, très beau. Et la vue était agréable, car le forum était une esplanade qui était bien : les enfants pouvaient y jouer sans soucis. Au départ, quand on est arrivé, il y avait même des jeux pour enfants en bois sur la dernière plateforme du forum. C'était vraiment bien agréable et pas de vis-à-vis ! Voilà, on avait l'appartement ici./

– Comme vous l'avez dit, il y avait un ascenseur pair et impair ; il s'arrêtait un étage sur deux ?

– Oui, c'était bien, car quand il y en avait un en panne, ça ne faisait que monter d'un étage ! Globalement c'était bien, il n'y avait pas trop de soucis.

– J'ai appris qu'il y avait un cabinet médical dans la tour, y avait-il d'autres professionnels ?

– Oui, ils étaient au 1^{er} étage. Il y avait un dentiste, un orthophoniste et le médecin.

– Cela fonctionne vraiment comme une ville autonome : avec l'école, le médecin, etc.

– Oui, l'école la plus proche est celle de Vivaldi. Au début, nos enfants sont allés là-bas. Le Belvédère (immeuble) et la tour (Plein Ciel), c'était l'école Vivaldi ; et ici (immeuble), c'était l'école Gounot je crois. Mais les habitants de la tour avaient le choix.

Suite de l'entretien

– J'ai lu dans les archives que le projet de démolition est évoqué à partir de 2005 ?

– Bien avant 2005 ! Ils ont commencé de parler de la réhabilitation de la tour, de projets pas possibles, parfois même budgétisés bien avant. Au départ, l'idée était de réhabiliter les appartements pour en faire des résidences étudiantes puisqu'il y avait la création du

pôle optique. Il y avait le CHU à la Terrasse (quartier de Saint-Étienne), donc on n'aurait pas été très loin. Cela aurait donc pu être une résidence étudiante. Mais ça ne plaisait pas à tout le monde « parce que vous savez, les jeunes, ça craint ! » (Rires) Après, il y avait la solution du restaurant panoramique, car la vue de la terrasse était magnifique. Ça ne faisait pas tout à fait 360°, car on était bloqué par les côtés, mais la vue était magnifique. Mais ça faisait trop de soucis parce qu'il leur fallait une entrée à part, pour la cuisine. Je ne sais plus exactement, mais il leur fallait un accès particulier.

De même pour les médecins c'était compliqué. Nous devions laisser les accès libres au moins jusqu'au 1^{er} étage. C'était donc assez complexe d'aménager la tour.

De même, il aurait fallu que la mairie investisse dans la consolidation des extérieurs du bâtiment, car on commençait à voir l'armature du béton sur certaines choses. La mise aux normes de sécurité avait été faite parce que les pompiers étaient intervenus pour un début d'incendie à je ne sais plus quel étage. Ils s'étaient aperçus que tous les étages n'étaient pas forcément couverts par leurs lances. On avait donc fait une remise aux normes en 2000, il me semble... mais il aurait en fait fallu en refaire une plus importante, mais c'était assez compliqué.

– C'est pour cela que vous êtes partis ?

– Non ! On nous a mis dehors (Rires) purement et simplement, sinon on y serait peut-être encore.

– Comment cela s'est-il passé ?

– À part très mal, bien ! (Rires) Non... ça s'est passé//

En fait je ne sais plus comment on a été averti. Je ne sais plus//

Je faisais partie des différentes commissions de réaménagements, des projets, etc. On avait plus ou moins opté pour une réhabilitation de la tour et des appartements, voir comment on les agençait. Et il y a eu un changement à la préfecture, puis par-ci, par-là. Un jour, on nous a annoncé un jour que la tour serait détruite et que les appartements seraient rachetés au prix du domaine !

– C'est-à-dire ?

– Au ras des pâquerettes ! C'est-à-dire qu'on avait un appartement de 100 m² et nous l'avons vendu à 52 000 euros.

Voilà.

Dans ces projets, la mairie avait un projet d'aide au déménagement. Ils nous avaient proposé de nous payer l'appartement au prix du domaine soit de nous aider à trouver un appartement équivalent.

Un appartement équivalent c'était introuvable. Trouver un 100 m² à ce prix sur Saint-Étienne n'était pas faisable. Nous avons acheté celui-ci qui est un 80 m². On a donc perdu 20 m² et il a fallu négocier la différence de prix avec la mairie. Le prix était plus élevé ici, que ce que nous donnait la mairie pour un appartement plus grand. Donc la mairie nous donnait moins pour 100 m² qu'ici. Il fallait donc trouver un équilibre.

Nous restions dans le quartier, ce qui était important pour nous, le prix du domaine est donc le même, mais malgré la perte de superficie, cela restait plus cher que l'offre de rachat de notre ancien logement. Donc il a fallu bien, bien parlementer pour trouver une solution.

– Est-ce la mairie qui a négocié avec le propriétaire de ce nouvel appartement ?

– Non, non. Nous nous sommes débrouillés tout seuls !

– Comment avez-vous trouvé ce logement ? Est-ce la mairie qui vous a fait cette proposition ou avez-vous cherché vous-même ?

– Nous nous sommes débrouillés seuls. Je ne sais pas comment cela s'est passé pour les autres propriétaires, mais de notre côté, nous avons tout fait seul.

– Mais dans les archives, les articles de presse plus précisément, j'ai lu qu'il y avait eu une aide au relogement. Cela n'a pas été le cas ?

– De notre côté, il n'y a pas eu d'aide au relogement de la part de la mairie. Peut-être que cela a été le cas pour certaines personnes : notamment les personnes âgées ou des personnes en difficulté ; certains avaient besoin de partir en maison de retraite ou autres ; alors peut-être que dans ces cas, la mairie a proposé de l'aide.

Nous nous sommes débrouillés seuls. On était quatre ou cinq personnes à faire partie du conseil syndical et on s'est tous débrouillés tout seuls. De plus, il a fallu négocier un prix//
//

Un appartement plus semblable, c'était difficile. On gagnait certes en qualité d'immeuble : plus petit, plus récent, mieux entretenu, mais on perdait quand même 20 m² !

De même ils ont valorisé les prix du domaine en fonction de l'état de l'appartement. Nous avons dû laisser l'appartement avec les ampoules en sachant que cela allait être démolit ! Il fallait laisser l'appartement en l'état. Nous avons de jolis loquets de porte, on a donc laissé nos jolis loquets de porte !

– Cela n'a pas vraiment de sens.

– C'était comme cela ! Il fallait laisser l'appartement en l'état comme si c'était un acheteur classique, normal.

– Combien avez-vous eu de temps pour vous retourner ?

– Nous avons eu du temps. On est resté deux, trois ans à chercher. Et il y a des gens qui sont restés encore plus longtemps. Nous avons dû partir dans le groupe du milieu, si on peut dire. Les derniers restés devaient se sentir un peu seuls ! Surtout qu'après, il n'y avait plus de concierge. On louait les services des concierges. C'était tout d'abord une présence efficace pour la sécurité de l'immeuble et ensuite pour l'entretien. Ils ont fait un travail remarquable.

Ici/il y avait un cagibi/. Qui accueillait le gestionnaire de l'immeuble.

– Le gestionnaire gérait la copropriété ?

– Comment s'appelait-il//. Oui. Il y avait une permanence.

Croquis cartographique #3

– Vous m'avez dit que vous habitiez au 6^e étage ?

– Oui, c'est parti pour le 6^e !

Le témoin prend une nouvelle feuille.

– Donc là il y avait notre appartement. //Alors, « tac-tac »/ça va être un petit peu plus compliqué à dessiner en trait comme ça. /Là, on avait un grand hall d'entrée/un grand hall en fait/et là ça devait être la cage d'ascenseur et là, bon je n'aurais pas dû me mettre au milieu de la feuille. On recommence !

Le témoin retourne la feuille.

– On va se mettre un petit peu plus de là. On va commencer tout au bout par la fin : ça sera plus simple. Donc là il y avait une grande chambre. / On va faire la porte comme ça. / Là il y avait une grande chambre et là/ce n'était que des fenêtres. / Partout, nous n'avions que des fenêtres : on avait tout un côté complètement vitré. / Donc là, il y avait une grande chambre. La salle de bain va être un petit peu petite, mais ça ne fait rien ! Après, ici, on avait une autre petite chambre,/plus petite,/« tac » avec aussi/tout plein de fenêtres. / Ici après, on avait la cuisine,/mais je ne peux pas vous dire de quel côté était la porte, car je crois qu'on l'avait enlevée. / Il y avait la cuisine là, toujours nos petites fenêtres/avec là une porte//comme ça//non comment elle était la porte. //

Enfin bon, il y avait une porte/c'est là qu'on se dit qu'Alzheimer n'est pas loin ! /

Enfin bon c'était une grande chambre,/une petite chambre/et la cuisine. /

Les prises pour les appareils ménagers, c'était par là/. Le fond de la cuisine c'était par là.

/Là, on avait un grand salon. /

Je vais mettre une deuxième feuille, il faudra mettre du scotch ! /

Le témoin prend une seconde feuille et la place à côté de la première, à gauche.

– Là il y avait un grand salon avec une porte à double battant,/qu'on avait supprimé, mais elle existe à l'origine. / Là, une grande fenêtre,/là, un tout petit mur de rien du tout/et là, il y en avait un, un peu plus grand. / C'était un salon qui était/en fait séparé en deux par une cloison/. Et là,/il y avait un renforcement avec un placard et là,/il y avait une autre porte. / Elle devait s'ouvrir comme ça, mais nous l'avions condamnée. / On avait fait là un petit placard-ordinateur. C'était le bureau. / Et là,/aussi tout devant des fenêtres. Voilà !
Donc, on est ici//

Et ici. Donc le couloir. / Il y a la salle de bain/qui était en face de la cuisine. Donc salle de bain/avec lavabo/et baignoire/avec un robinet voilà. Là,/un grand-grand hall. Avec la porte d'entrée comme ça. / Ici, on trouvait/un couloir,/ici un petit renforcement avec une salle de bain/ : il y avait une petite salle de bain/avec une douche et un lavabo. Ici,/il y avait un cagibi-buanderie/puisqu'il y avait la possibilité de brancher la machine à laver. Et là,/on tombait sur la cage d'ascenseur. / Là, on continuait « tac, tac »/et on arrivait dans une autre chambre. Finalement, je n'étais pas si mal que ça ! Dans une autre chambre avec une porte/et toujours nos fenêtres. / C'était une chambre moyenne. / Et, on devait tomber sur les ascenseurs. Il devait y avoir un placard dans le mur. / Et là ce devait être les ascenseurs. / Je ne sais plus bien comment ça marchait à ce niveau-là !

– Le château d'eau était-il de ce côté-ci ?

– Non, car si on continuait,/là il y avait d'autres appartements mitoyens : là c'était d'autres appartements. /

– Cette organisation était surprenante !

– C'était tout en longueur : c'était très agréable à vivre. Nous avons quatre enfants, et bien ça rentrait ! (*Rires*) Tout le monde rentrait et surtout, il y avait une luminosité extraordinaire !

Au niveau des vitrages, c'était un peu comme ici.

Le témoin désigne de la main les fenêtres de son appartement actuel et produit ensuite un schéma de celles-ci dans le coin supérieur gauche de la feuille.

– Il y avait une partie vitrée/donc là c'était des vitres/. Alors soit des vitres ouvrantes et basculantes soit des vitres fixes, on avait ces possibilités. Dessous c'était, on ne va pas dire du plexiglas... Je ne connais pas la matière. Ce n'est pas du verre, mais un matériau comme ça... Du coup, nous avons isolé partout avec un matériau aluminium puis on avait lambrissé/. Donc là/sous toutes les fenêtres, on avait mis une isolation. Ça devait rigidifier la structure et on devait moins sentir le vent.

Par contre une fois, il y a eu un tremblement de terre à Saint-Étienne, je ne sais pas si vous êtes au courant.

– *(Je fais non de la tête)*

Je ne sais plus en quelle année... On l'avait ressenti. Enfin moi je l'avais ressenti parce que j'avais vécu d'autres tremblements de terre à d'autres endroits. Au moment du tremblement je me suis dit : « Ou là : ça, c'est un tremblement de terre ! » et on avait senti le mouvement. Pas beaucoup, mais on l'avait ressenti.

– Je ne savais pas cela !

– Si ! Si ! Vous pouvez retrouver des traces, mais ils ont peut-être perdu les archives, mais c'était passé à la télé, à FR3 ou des trucs comme ça.

– Aviez-vous fait beaucoup de travaux dans l'appartement ?

– Nous quand on l'a pris, non. Bon des travaux d'entretien normaux. Bon on a recarrelé la salle de bain, lambrissé dessous, mais on n'a pas fait de travaux de maçonnerie, d'aménagement sur le dur. Simplement des travaux d'entretien de l'appartement.

– Est-ce parce qu'il y a eu un locataire avant vous ?

– Nous avons pris la succession de la personne qui avait acheté l'appartement neuf. C'était une famille qui laissait son appartement, car elle s'était fait construire une maison dans la plaine et le mettait en location. Puis au bout de deux ans, on se trouvait bien, les enfants, l'école, c'était très bien. On était à proximité du travail, etc. Donc on s'est dit : « pourquoi ne pas acheter ? » On a demandé à tout hasard. Un appartement se libérait au septième étage, mais changer d'étage ça aurait été compliqué, car ce n'était pas le même ascenseur pour les étages pairs et impairs... On aurait du tout passé par l'escalier. Donc on a demandé s'ils étaient prêts à vendre l'appartement au prix de l'autre et il s'avère qu'ils étaient bien contents de s'en débarrasser donc c'est comme ça que nous sommes devenus propriétaires de l'appartement que nous avons en location.

Suite de l'entretien

– Dès la mise en service de la tour, tous les appartements n'ont pas été loués, c'est cela ?

– Oui, ni achetés !

– Vous avez une idée des raisons ?

– Non, parce que lorsque nous sommes arrivés, il y avait déjà 20 ans que la tour avait été construite et je n'ai jamais su pourquoi elle n'avait jamais été occupée totalement. Peut-être était-ce parce que Montreynaud était déjà marqué d'une croix rouge dans l'esprit des gens de Saint-Étienne. Ça, je ne sais pas. Parce que franchement les appartements

étaient bien.

– Oui, au vu des poteaux et des plans ils semblaient bien conçus : ils avaient l’air pratiques.

– Là c’est vrai qu’on aurait pu faire du patin à roulettes dans le couloir ! (Rires) Ça faisait quand même une bonne étendue. Mais c’était tellement agréable ! Il était clair le couloir. D’accord là c’était un mur plein. Mais là tout étant vitré, c’était un appartement qui était très clair, très agréable à vivre. Et on a toujours été bien avoisiné. Soit sur le palier, soit en dessus ou en dessous. C’était un appartement sonore comme tous les appartements, mais on n’a pas été gêné. On a quand même du un peu casser les oreilles aux voisins parce qu’on avait des pianistes, des musiciens dans la maison. Mais les voisins nous ont toujours dit que les enfants ne jouaient pas trop mal. Donc ça allait : ils étaient gentils. À part ça c’était des bruits courants. Il n’y a jamais eu d’excès. Si jamais il y avait une fête, entre voisins, on se prévenait. Sur notre petit îlot de voisins, c’était très bien.

– Combien y avait-il d’appartements sur le palier ?

– En face de nous, il y en avait un, deux, trois. Il devait y en avoir trois ici... et bien ça a fluctué on va dire. Parce que lorsqu’ORPEA a repris les appartements. Ils ont coupé les F2 en F1. Donc de 90 appartements, je ne sais pas si on n’est pas monté à 110. C’est pour ça que cela aurait été jouable de mettre des étudiants parce que du coup, on s’est retrouvé avec une série de petits appartements.

– Est-ce pertinent d’avoir de petits appartements ici ?

– Je ne sais pas, mais pour les utiliser, on aurait pu y mettre des étudiants.

– J’ai lu qu’il y avait une radio dans la tour, c’était au début ?

– Oui, mais elle n’est pas restée bien longtemps. Alors là aussi il y avait des problèmes de copropriété avec des problèmes d’antennes sur le toit-terrasse. Bon, mais ce n’était pas gênant, mais il fallait le savoir ! Nous on le savait parce que nous étions sur la liste des propriétaires, mais sinon... Je ne sais pas s’ils étaient propriétaires ou locataires, mais ils occupaient les locaux et personnellement je n’en ai jamais eu d’échos ni de nuisances ni davantage d’ailleurs. C’était une radio locale, mais je n’ai jamais eu de contact avec. Ils avaient leurs antennes sur le toit. Enfin sur le toit il y avait aussi les antennes du SDIS. Et donc le château d’eau était complètement indépendant de la tour, contrairement aux idées reçues. Les gens d’en bas croyaient que... ! D’ailleurs, ça, il faut y faire attention. Plusieurs fois, même pour les gens de la municipalité, ils parlaient de Montreynaud et ils parlaient de Saint-Étienne. Plusieurs fois dans des réunions, d’ailleurs je crois que mon nom était marqué d’une croix rouge, je disais : « on est à Saint-Étienne ». On avait l’impression que Saint-Étienne c’était de l’autre côté de l’autoroute et que pour

Montreynaud, il y avait une séparation. Par exemple, on nous disait « pour aller à Saint-Étienne, il faut prendre le bus ». C'était des choses comme ça des confusions entre Saint-Étienne/centre-ville/Montreynaud. Donc quand on nous disait qu'il fallait intégrer Montreynaud à Saint-Étienne. Mais on sentait bien que c'était eux — les gens de Saint-Étienne — qui nous intégraient. Et qu'ils n'y arrivaient pas bien. C'est comme Saint-Jean-Bonnefonds, ça reste Saint-Jean-Bonnefonds, ça n'est pas Saint-Étienne. Ou même Côte chaude c'est un peu comme nous à Montreynaud.

– Ce qui est étonnant c'est qu'il y a une nouvelle synergie autour de la plaine Achille. Et ce sont deux quartiers qui se sont historiquement développés en même temps.

– Oui, mais quand on parle de Montreynaud, les gens pensent à la colline. Ce n'est pas le technopôle côté Citroën. Montreynaud reste quand même de l'autre côté. C'est ce que je ressens. Quand je suis du côté du technopôle, je dis Citroën, parce que c'est Citroën ou autre..., je ne suis pas à Montreynaud. Quand j'ai passé l'autoroute, oui !

– Et pour la démolition, vous êtes allée aux réunions de quartier, notamment concernant le vote ?

– Oui, oui ! Il fallait se prononcer pour la décoration de la façade... Et on avait voté pour.

– La décoration de la façade ?

– Non, la démolition

– Cela a été difficile comme décision ?

– Non pas du tout. On avait voté pour. Mais du moment où c'était un projet de la nouvelle municipalité, mais là je parle uniquement en mon nom, car je pense que cette idée de faire revoter les gens, c'était un petit peu de la démagogie. C'était une couverture de la municipalité, ça l'a conforté pour dire « on démolit ». Je l'ai vu ainsi. Quand on voit le nombre de gens consulté, le nombre de gens qui ont voté, par exemple les ouvriers de la technopole qui sont en bas, ils s'en moquent complètement de la tour, donc ils ne se sont pas déplacés. Ce ne sont que les gens du quartier qui ont voté, mais avec l'absentéisme, là je crois qu'on a battu tous les records. Je pense que c'était plus une démarche démagogique de la nouvelle équipe de la municipalité : vraiment, on n'allait pas refaire tous les projets vu le temps qu'ils y avaient passé.

– Oui parce que le projet de l'équipe précédente c'était la rénovation du quartier de Montreynaud. Et le projet de l'équipe suivante avait déjà été décidé.

– Ça avait déjà été décidé. Mais bon, on est allé voter. De toute façon, la tour était vide. C'était triste de la voir vide, continuant à se dégrader. Les vitres étaient cassées. Ils avaient muré les rez-de-chaussée qui avaient été squattés. Il valait mieux la faire tomber

complètement que de laisser un cadavre qui pourrissait sur pied. C'était un peu l'impression qu'elle faisait. Tout ce bas muré et toutes ces vitres cassées. Il fallait vraiment faire quelque chose. Il y avait tous les stores arrachés par le vent : c'était dangereux comme tout. Quand il y avait du vent, il y avait des morceaux de stores qui tombaient partout. Il y avait des lames, on en retrouvait sur la route, partout. Alors est-ce qu'on aurait pu tout murer et peindre une fresque ? Mais ça aurait engagé d'énormes frais. Il aurait presque fallu faire un doublage de la tour ; et ça aurait demandé de l'entretien encore. Et pour attirer qui ? Personne ne serait monté à Montreynaud : « ça craint bien trop » et quand je dis ça, c'est humoristique.

– Je l'avais entendu comme tel.

– Peut-être pas votre enregistrement ! (*Rires*)

– Et de la tour, on accédait bien au parking souterrain ?

– Non, il n'y avait pas d'entrée directe. Sous le rez-de-chaussée, il y avait deux étages. Pour rentrer dans le parking sous-terrain c'était soit pas les accès donnant sur le forum soit par la petite porte qui était là en face. Il n'y avait pas d'accès direct.

– Mais les parkings communiquaient bien les uns avec les autres ?

– En dessous on peut passer d'un niveau à, l'autre, mais il y a des accès, des portes soit sur l'esplanade, soit latéralement, mais là devant la tour, il n'y avait rien.

– C'est étonnant qu'il n'y ait pas d'accès direct.

– Non parce qu'ils étaient loin les garages. (*Elle se lève pour montrer à la fenêtre de son appartement*) Les garages, ils s'arrêtent là, ils ne vont pas jusqu'au fond.

– Et il n'y avait pas de balcon sur la tour. Est-ce qu'il y avait des coursives ?

– Non, c'était tout du long tout brut.

– Et j'ai vu qu'il y avait ce projet de transformer la tour en monument. Dans Saint-Étienne, il y avait des collectifs de sauvegarde qui se sont montés pour préserver la tour et la transformer en monument. Cela s'est su dans le quartier ? Et éventuellement comment cela a été interprété ?

– Moi je n'en ai pas entendu parler directement. Je sais qu'il y avait une grosse idée que la tour était le symbole de Montreynaud. Casser la tour, c'était casser le symbole. C'était le point de repère de la ville. Bon, c'est vrai que quand on allait se promener dans les montagnes environnantes, on se disait, « Tiens, voilà la tour de Montreynaud ! ». Mais à part ça... Moi, ça ne me gêne pas qu'il n'y ait plus de tour. Montreynaud avait et a peut-être encore une telle mauvaise image de marque, qu'on se dit que si on ne voyait plus la tour, peut-être qu'on oublierait un peu le quartier, et n'en ferait plus en faire le bouc

émissaire de toute la ville. Avant on voyait la tour on disait « Ah, les gars de Montreynaud, tout ça... » Maintenant on dit « Tiens ! Avant, on voyait la tour ! » Donc on voit toujours Montreynaud, mais plus de la même manière. On cherche la tour comme un membre fantôme qui fait toujours mal ou bien je ne sais pas...

– Vous étiez là, le jour de la démolition ?

– Alors le jour de la démolition, on avait été évacué. Je suis allée en face, au-dessus de Méons, pour avoir une vue globale et de la tour et de l'immeuble. J'avais peur quand même qu'il tombe, le nôtre ! Une fois que le nuage de poussière s'est dissipé, je me suis dit « Ha : il y a encore l'esplanade : je peux rentrer ! ». Mais on a été évacué. Le plan d'évacuation avait été bien géré.

– Et après il y a eu les gravats, c'était impressionnant. Combien de temps sont-ils restés ?

– C'était relativement vite fait, j'allais dire deux trois mois, il me semble qu'à l'hiver c'était fini. Ça été très, très vite. Même surprenant de vitesse. Par contre le bruit, surprenant aussi. Ce n'est pas l'évacuation des gravats qui faisait du bruit c'est qu'ils ont cassé les soubassements et comme c'était du béton armé, il y avait une tonne d'armatures. Ils faisaient ça au pilon pour casser les gros blocs pour pouvoir les broyer et les récupérer. Il n'y a plus de fondation, ils ont tout récupéré et c'est la démolition des fondations qui a été pénible. Ça a été creusé, il y a eu un gros, gros trou.

– Donc là il n'y a plus que de la terre ?

– Oui. Terre ou gravats, mais il n'y a plus de restant de construction.

– Ce que je trouve très étonnant c'est il y ait des restes de trottoirs au bord du gazon.

– Ici là ? C'est parce qu'il n'y avait pas la tour, mais il y avait des magasins entre guillemets et des bâtiments, tout le long, qui allaient des garages jusqu'à notre immeuble. C'est pour ça qu'il y a des trottoirs. On a connu là : la poste, la police, la caisse d'épargne. Il y avait des locaux. Ils ont commencé à démolir les locaux. C'est pour ça qu'il y a encore des trottoirs : parce qu'il y avait des locaux avec des arcades. Comme là, il y avait une rangée d'arcades supplémentaire devant notre immeuble.

– D'ailleurs j'ai vu qu'il y avait des pierres, pour vous empêcher de vous garer ?

– C'est parce qu'il y a eu une voiture qui a été incendiée quand il n'y avait pas les pierres. Placée près de la maison, cela avait tout sali et endommagé le faux plafond. C'est pour empêcher les gens de se garer trop près. Parce qu'à ce niveau-là il y avait un auvent, à ce niveau-là une galerie couverte. Elle était double cette galerie. Et tout le long, devant notre balcon sur tout notre bâtiment, il y avait un grand balcon qui faisait pour tout l'immeuble. On pouvait aller faire coucou au voisin en passant par le balcon. Quand on a emménagé

ici, il y avait le projet de démolition des bureaux en face et cet auvent. Moi je n'aurais pas gardé cet auvent devant, car c'était un accès. On pouvait y grimper facilement. Ça faisait un accès indirect à tous les appartements... Mais c'était pratique pour nettoyer les carreaux (Rires). Mais le trottoir c'est parce que la démolition a commencé par là.

– Et par rapport à la démolition de la tour, vous avez été triste ou heureuse ? Vous avez ressenti quoi au moment où elle est tombée ?

– On n'a le temps de ne rien ressentir du tout. Ça va tellement vite. On était content qu'elle soit démolie, car c'était un cadavre sur pied. Et cela faisait quelque temps qu'on l'avait quittée. On s'était fait à l'idée. Ce n'était déjà plus chez nous. C'est vrai qu'au début on la regardait et on se disait qu'on habitait là. On remarquait des choses de ci et de là. Puis, on ne regardait plus, car c'était tellement vilain que c'était presque un soulagement de la voir tomber. Comme une vieille dame en fin de vie, on se dit « enfin, elle est partie ! » Il le valait mieux pour elle ! C'est un peu ça. Il y a aussi un sentiment d'amertume : sur nos quatre enfants, il y en a deux qui étaient chagrinés et deux qui étaient contents. Parce qu'il y en a deux qui sont beaucoup plus attachés à tout ce qui était matériel : c'était quand même leurs chambres, leur maison. Et les deux autres qui sont complètement détachés de tout ça : « de toute façon ce n'étaient que des pierres ! ». C'est triste quand il y a une démolition où il y a des gens qui y habitent encore, où il y a des choses qui se perdent. Mais là c'était vide, ce n'était que des cailloux. Ça se serait écroulé au moment où les gens habitaient dedans, ç'aurait été un drame, mais là c'était vide.

– Il y a aussi le projet de réaménagement de la place du forum.

– Ça aussi... C'est un long fleuve sans fin !

– Mais à la place de la tour, ils veulent faire un parc ?

– Alors c'est compliqué. D'abord il ne devait rien y avoir. Après il y avait une proposition de faire des jardins ouvriers. Bon on a trouvé que ce n'était pas le lieu, que ça ne correspondait pas à notre attente. Donc maintenant, il y a des projets de faire un parc, mais ils prévoient des stationnements. Donc, quand on fait les stationnements, déjà les gens qu'on voit garés sur le belvédère et bien ce n'était pas prévu. Cela a été parce qu'ils se sont garés de façon sauvage qu'il y a eu un « gravillonnage ». Ce n'était pas prévu tous les gens qui nous tournent le dos. C'est un parking sauvage qui finalement répond à un besoin. Donc ça risque d'être gardé. Mais si la mairie décide de casser les garages souterrains, il faudra que ces gens-là se garent aussi. Donc une fois qu'on aura fait nous aussi des aménagements pour se garer, soit en parallèle ou en épi, ça réduit considérablement la taille du jardin et du parc !

– Les dernières propositions que j’ai vues, c’était de casser certaines parties des dalles du forum pour en faire un espace vert.

– Voilà ! Je suis allée l’autre jour à une réunion, donc ils pensent casser les garages qui sont en dessous. Donc ça ferait une montée douce, mais à notre niveau on ne pourrait gagner en largeur. Donc on va gagner du vert en longueur sur les espaces des deux trois garages et jusqu’au bout en plan incliné de verdure, mais en largeur, on ne peut rien gagner.

– Depuis qu’ils ont démoli la tour, en dehors du parking sauvage, est-ce que ça a été réinvesti par les enfants ou... ?

– Non. Il y a deux trois gamins qui s’amusent à courir, mais sinon non pas du tout. Sans plus. C’est toujours plus ou moins la même famille. Il y a trois petites filles qui ramassent des fleurs sur la pelouse, mais non.

– Ça c’est étonnant parce que dans le discours, le forum a toujours été présenté comme un espace de convivialité, déjà dans le projet, puis quand ils ont démoli, ce sont des termes qui sont revenus, et puis il y a la grande affiche quand on monte le boulevard Vivaldi, dans les nouvelles plaquettes ; c’est encore un espace de convivialité, au final ça n’a pas l’air de fonctionner. Enfin moi je n’habite pas ici...

– Moi, ce que je trouve dommage c’est que s’ils mettent tout en herbe, OK ce sera joli, mais si vous venez en été, il y a tout plein de gamins qui font du vélo sur les parties d’allées en bas. Si on leur met tout en herbe, ils vont aller faire du vélo où ces petits ? Moi je trouve que quelque part c’est dommage de ne mettre que de la jolie herbe. D’une part ça va demander de l’entretien et d’autre part, cet espace de jeu où il faisait du vélo, moi je trouvais que c’était bien. Il n’y avait aucun danger, rien du tout. Donc ils vont mettre quelques jeux d’enfants, mais il faut voir ce que ça donne : le dernier projet qu’ils proposent, l’autre jour on a dit qu’on était contre.

– Et votre avis a un impact sur les décisions ou on vous présente juste le projet ?

– Et bien là les jardins, on a réussi à leur faire dire que ce n’était pas le meilleur endroit et on espère bien que le projet qu’ils sont en train de faire ne se réalisera pas. Donc on va faire aussi une pétition pour qu’il ne soit pas réalisé. On a l’impression qu’entre la théorie, les projets sur papier, et la réalité, il y a un gouffre. Et puis il y a des énormités. Ils veulent faire une route là juste en dessous, si on peut passer à la cuisine (en se levant) donc là vous voyez, il y a un chemin piéton. Ils veulent en faire une route, mais s’ils font ça comment on va sortir du garage et pourquoi faire ça alors qu’on a déjà une rampe d’accès ! Moi je vous fais un dessin, je vais devenir une pro du dessin !

Croquis cartographique #4

– Ça, c'est l'esplanade. / Là, le Belvédère (immeuble). Là, un petit parking devant l'immeuble avec des voitures garées comme ça. / Et dessous, il y a d'autres garages. / Là de la pelouse, c'est joli. Là des stationnements en bataille. Et pour eux,/un stationnement en face, plus un stationnement sur l'herbe/. Là s'est créée un peu par usage, une petite route. Il y a deux ou trois voitures qui passent par là. / C'est un petit chemin de terre pour le moment. / L'Esplanade (immeuble), on y a accès par le chemin qui est là devant. / Délimitée par un mur, une partie est à nous, une partie à la ville.

En dessous/, un bâtiment qui continue en face. D'ailleurs, il s'arrête là. Ça, ça n'existe pas. Là,/c'est la route avec une montée de garage et là c'est un cul-de-sac/. Ici un chemin piéton. Dessous, il y a le garage. Donc par là/, on arrive à l'église et à la mosquée en construction. On redescend après sur Vivaldi/. Alors, premier problème, les gens qui vont venir à la mosquée, on ne sait pas où ils vont se garer. Déjà que ceux qui vont à l'église peinent à le faire, mais lorsque ce sera Vendredi saint, l'église et la mosquée en même temps...

Nous, ce qu'on disait, comme il y a l'entrée des garages là en dessous// /par-dessous on voudrait récupérer l'espace des garages supprimés. /Là, évidemment, il y a un atelier avec une porte, mais il pourrait mettre sa porte ici/et pour avoir une sortie par là/. Alors, on récupérerait ça. Et là/, on ferme, on ne fait rien. Ce sont deux culs-de-sac, deux impasses. Le Belvédère (immeuble) arriverait et se garerait par là. Nous, on arriverait et se garerait par là/. Ça, c'est le projet de la mairie/et en bleu, c'est ce que nous, les habitants, souhaitons. Ça, c'est le projet actuel de la mairie sur lequel on a discuté.

– Quelles sont les échéances pour faire accepter vos propositions ?

– Je n'en sais rien, ce ne sont que des projets. Mais nous on ne vient jamais par là, soit on vient de la ville, on arrive par en face de l'église donc on vient par là, soit on vient de la rue Marc Seguin et on monte aussi par là donc cet accès-là, nous, ne nous sert à rien. Et ceux du belvédère, soit ils passent par le côté Norma, donc ils passent par là, et sinon, ils ont l'accès tout de suite à Vivaldi, ils passent par l'autre côté. À notre avis, ça, ce n'est pas justifié. Ça va faire énormément de frais pour rien du tout. D'autre part, on a un problème de déneigement. On n'est jamais déneigé, parce qu'ils n'auraient pas l'espace pour faire demi-tour sur la rampe d'accès... Donc au lieu de ne déneiger que ça avec un grand accès là, il faudra qu'ils déneigent tout ça. Il y a un problème quand même. Et c'est toujours la même histoire, ce que vous disiez, c'est pour créer un espace ouvert pour la convivialité...

Mais qui va venir là ? Mais personne : il faut être réaliste ! L'été quand il fait tellement beau et qu'on veut faire un tour, on rencontre toujours les mêmes gens et on passe par le boulevard Gounot et on remonte par Vivaldi d'un côté et de l'autre, au pire ou au mieux, on descend sur Marc Seguin, c'est agréable parce qu'il n'y a pas de voiture puis on remonte. Jamais on ne va venir là. Et pour partir, si on veut marcher, on ne va pas là. On tourne autour. Donc c'est utopique, ça fait partie des grandes idées : « on va faire quelque chose, ça sera ouvert ça sera... » Et puis là c'est ce qu'on a dit : on donne huit jours et il y aura trois morts parce que vroum (*elle mime le tournant*). Ce sera une voie étroite, quatre mètres de large, limitée en vitesse à 40... Le problème de la vitesse à Montreynaud, ils iront dedans !

– Quand il y avait la tour, on m'a dit qu'il y avait des couloirs de vents, est-ce que désormais il y a toujours ce phénomène-là ?

– Ça va mieux, quand il y avait du grand vent c'était pratiquement impossible, on finissait plié en deux, pour accéder à la tour maintenant le vent doit circuler. Question vent, ça a fait du bien. Il y a plus de place et il n'y a plus de rebonds sur la tour. Parce que là, les petits on les tenait.

– Même l'espace entre le belvédère et la tour était très réduit. 8 mètres, il me semble ?

– Oui c'était très près et là c'était un peu plus loin et il fallait la monter cette petite pente. Là c'était terrible, terrible !

– C'est vrai que ce doit être plus confortable ici même si vous avez un peu de vis-à-vis avec l'immeuble qui est en face.

– De toute façon il était pareil, ça ne nous gênait pas. Il y avait toujours les mêmes vis-vis puisque la tour était dans l'angle. Nous elle était en arrière la tour. On a gagné la première allée de vis-à-vis, mais l'autre on l'avait quand même. Là, ça n'a rien changé du tout hormis qu'on voit un peu le Guizay, qu'on ne voyait pas. Donc là, on a gagné en vue et surtout en ensoleillement. Il y a des avantages ! Parce que toute la partie à l'est était à l'ombre un grand moment alors que maintenant on récupère tout de suite le soleil. Là on est à l'est, et là, à l'ouest. Donc on y gagne en ensoleillement.

– J'ai assisté à la démolition c'était très impressionnant. Le maire était là, il a fait un discours. Il y avait les gens à l'école. Ça devenait quelque chose de spectaculaire. Et ça l'est...

– Oui, ça l'était, ça l'était. Du point de vue national et autre, c'est rare qu'on ait ça. Il y a eu aussi des essais d'explosif, ils avaient mis des testeurs pour voir. C'était quand même un événement très important. Et la préparation du dynamitage ça était très

impressionnant de les voir faire, de voir tout poser et tout ça. Le bâchage qu'il y a eu !

– J'avais vu l'intérieur de la tour, il y avait des ronds à la bombe de peinture indiquant la pose des charges et tous les mètres il y avait un rond. C'était vraiment très impressionnant.

– Moi, je ne l'ai pas vu de l'intérieur, mais rien que le bâchage et tout ça, ça était un travail mené de main de maître. Il valait mieux d'ailleurs ! Car nous étions un peu loin, mais le belvédère était très, très près ! Et quand on a vu le château d'eau qui a dû s'écrouler plus ou moins sur lui, il n'y avait pas un grand espace entre les restes de la tour et les fenêtres. Il y en a qui ont dû avoir chaud !

– Effectivement, il y a eu des impacts de pierres. Vous n'en avez pas eu ?

– Non. Nous on était complètement bien bâché. Donc question poussière et tout ça, on n'a strictement rien eu. Parce qu'on était complètement bâché jusqu'à la deuxième allée. Et eux là-bas, ils avaient pourtant une palissade, mais ils ont pourtant eu une grande partie du château d'eau qui est tombée, pas cassée et relativement près de chez eux ! Là, moi j'aurais craint davantage ! Nous on était quand même un tout petit peu plus loin et en retrait. Ils étaient vraiment alignés et proches. Mais bon !

- **Entretien de Monsieur M. 2012**

Réalisé à Montreynaud dans le cabinet médical du témoin.

L'entretien se compose d'un *Croquis cartographique et d'une discussion*.

Le témoin s'approprie le support (A4) : il découpe et divise la feuille en deux (A5).

Légende :

Témoin

Enquêteur

//Hésitations mémorielles

/Réalisation du tracé

Les retours à la ligne marquent des changements de position de feuille et/ou une rupture dans le processus cartographique.

Croquis cartographique #1

– Alors vous aviez la porte d'entrée ici/comme cela/avec ici//vous aviez/c'était comme cela//avec//

Alors ici, on va mettre//ah oui//

En fait, elle était toute en long ! /Là il y avait une ouverture/.

Ça c'était le bureau/bureau/salle d'examen/avec le passage ici/là/il y avait une porte/là il y avait une porte, mais elle était condamnée.

/Après, ici/il y avait un grand couloir avec une pièce. Ici/c'était la pièce, on va dire à archives/.

Et là, ici il y avait une pièce, c'était la salle d'attente/.

Après ici, il y avait/en fait l'appartement était comme cela/.

La salle d'attente. Ici, c'était//la salle d'eau/avec les w.c./. Là c'était un placard/.

Donc les gens rentraient par là/. Ils entraient, ils allaient dans la salle d'attente/là c'était fermé/la porte était fermée/. Ils rentraient dans la salle d'attente. Moi j'allais les chercher dans la salle d'attente puis ils repartaient par là.

Le témoin referme le stylo.

– Vous étiez au premier étage ?

– J'étais au premier étage. *Le témoin ouvre le stylo.*

– Et le dentiste... alors là/le palier était comme ça/et le dentiste était sur le palier en face.

//Il y avait une porte/et là/c'était la coursive des escaliers/qui descendaient comme ça/.

Le témoin referme le stylo.

– Vous donniez sur la place du forum ?

– Non, c'était le dentiste. Moi, je donnais dans l'autre sens, sur la vue de la ville.

Le témoin me remet le croquis.

Suite de l'entretien

– C'était mitigé au niveau de la tour. Il y a des discours qui disaient que ça faisait partie de l'empreinte de la ville, et d'autres disaient que cela avilissait le décor. C'était partagé. Il n'y avait pas d'unanimité : celle de la tour au sein du décor de la ville. Pourtant, elle était emblématique.

– Avez-vous voté lors de la consultation ?

– Oui, j'ai voté ! J'ai voté contre bien sûr ! (Rires) J'ai voté contre, mais désormais je suis habitué. Il n'y a pas eu de choc. Le choc a été la façon dont cela nous a été présenté et le fait que l'on ne nous a jamais consultés. Le résultat est celui que l'on connaît actuellement ! Le centre commercial est un fiasco. Ils ont dépensé des sommes énormes. La pharmacienne était propriétaire de ses murs, mais elle a décidé de s'installer là-bas. Elle paie un loyer très important et de fait, elle ne s'en sort plus. Et puis, les cols blancs se sont bien régalingés au passage. Dans un projet qui vaut cent, ils en ont récupéré vingt au passage. En mettant des experts inutiles et inefficaces. J'ai beaucoup à redire de tout cela. Enfin c'est politique. C'est la même chose que la gabegie des ronds-points dans les villes. On va s'étendre jusqu'à ce qu'on se rend compte qu'il faut augmenter les impôts pour éviter la cessation de paiements. On marche sur la tête ! On paie des impôts pour qu'ils soient dépensés pour n'importe quoi, sous prétexte que c'est de l'argent public. C'est le mal français ! C'est comme pour vous si je vous donne un budget pour faire ce qui vous passe par la tête.

Vous voyez, mon souvenir, je l'ai toujours (le témoin montre une plaquette d'information sur la démolition de la TPC)

– Vous l'avez gardé ?

– Voyez ! (*Le témoin approche la plaquette d'information de la caméra*)

– Au cours des mois qui ont précédé la démolition de la tour Plein Ciel, j'ai travaillé pour la mairie de Saint-Étienne, par l'intermédiaire d'une agence de communication Mediactif. J'ai informé les habitants du Forum et donc, distribué cette plaquette aux habitants.

– Ah oui ! *Le témoin range la plaquette d'information dans son bureau.*

– Enfin, je n'ai pas une grosse nostalgie, car les choses évoluent et il faut vivre avec son

temps. D'autant plus que le lieu où je suis né, à Marseille, a également été détruit. Mon passage sur terre va donc être très (sourire) effacé !

– J'ai rencontré des habitants qui ont également été délogés suite à la démolition de leur logement. Il s'agissait de ce que l'on appelait à Saint-Étienne « la muraille de Chine ». Le bâtiment était situé dans le quartier de Beaulieu-Montchovet et a été détruit en 2000. Puisque vous n'êtes pas stéphanois, pourquoi vous êtes-vous installés ici et plus particulièrement à Montreynaud ?

– Mon oncle avait acheté un commerce ici, car il pensait que c'était un quartier nouveau, plein d'avenir, comme le stipulent la publicité et les concepteurs du lieu. À l'occasion d'une réunion de famille, il m'a dit « un nouveau quartier, une ville nouvelle s'installe ». À cette époque, je finissais mes études de médecine et j'ai décidé de m'installer ici.

Le choix de la tour Plein Ciel n'était pas stratégique à proprement parlé, puisque jusqu'à sa fin, la tour était l'extrémité du quartier, mais initialement, lorsque je me suis installé, la tour devait être le centre administratif du quartier. Il devait y avoir des immeubles en contrebas, mais ce projet a été abandonné. Voyez-vous, entre le projet initial et le projet final, il y a une grande différence ! Ce qui m'a incité à m'installer ici plutôt qu'ailleurs, c'est le fait que le commissariat, la poste, la mairie annexe, les services administratifs, en somme tous les services se trouvaient alentour. Cela explique mon choix. Lorsque j'ai déménagé de Marseille, j'ai donné la priorité à l'achat de mon cabinet médical pour ne pas être ennuyé par les loyers, et j'ai choisi de prendre mon appartement d'habitation en location. J'ai donc donné la priorité à mon outil de travail.

– En quelle année avez-vous emménagé ?

– En 1977.

– Étiez-vous le seul médecin dans la tour Plein Ciel ?

– Non. Lorsque je me suis installé, il y avait un cabinet de dentiste sur le palier et par la suite une orthophoniste s'est installée. C'était également un facteur décisionnel, car il y avait déjà des confrères dans l'immeuble. C'était dans l'esprit de faire, avec des subventions que l'on n'a jamais eues, ce que souhaite faire actuellement la mairie. C'est-à-dire un centre médical proche de la mairie, de la poste et des banques. L'objectif était louable, car cela a amené un plus au quartier, dans la mesure où vous aviez un pôle médicalisé. Mais, ça n'a pas suivi. Les gestionnaires de la ville ne l'ont pas saisi. On était peut-être avant-gardiste, car trente ans plus tard, les municipalités crient à tue-tête : « il faut des pôles médicaux ! Il faut des centres médicaux ! ». Cela fait trente que je le dis, mais personne ne m'a écouté. Les concepteurs, les initiateurs de ce quartier ne sont

jamais venus. Ils n'ont jamais rencontré les acteurs de terrain pour voir ce qui pouvait être fait. Lorsque la décision de détruire la tour a été prise, ainsi que celle de faire un nouveau centre commercial, je l'ai critiqué ; mais personne ne m'a écouté. Vous voyez bien que la majorité des commerces du centre commercial sont fermés. C'est un non-sens : ils ont fait une utopie. Si je vous donne des millions et que je vous dis « faites selon vos idées ! », vous allez faire toutes les erreurs possibles et inimaginables. Alors que le consensus aurait permis d'éviter certaines erreurs. Comme c'est « l'argent des autres », on en profite beaucoup mieux. J'en profite pour le dire (le témoin désigne l'enregistreur numérique), car c'est ce que je pense.

Par contre on spoliera les propriétaires des appartements avec des valeurs de rachat qui sont proches du banditisme.

– Les appartements de la tour Plein Ciel ont été rachetés au prix du domaine, c'est cela ?

– Oui c'est cela. Mon appartement je l'avais acheté quatre cents euros du mètre carré. Et on me l'a racheté quatre cents euros du mètre carré, mais trente ans après ! C'est une honte. J'aimerais que des politiques l'entendent cela. (Le témoin désigne l'enregistreur numérique) Si cela pouvait aller au-delà de votre magnétophone, car ça explique toute la suite.

– Quand avez-vous quitté votre logement ? Dès l'annonce de la démolition ou plus tard ?

– Je suis parti parmi les derniers. À un moment, je ne pouvais plus lutter, j'ai baissé les bras. J'en avais marre. Et il faut le reconnaître aussi : la société de HLM qui me loue les locaux ici m'a fait plus de concessions que la municipalité de l'époque. J'en veux à l'ancien maire, c'est certain.

– Est-ce que la municipalité vous a fait des propositions pour vous reloger vous ou votre cabinet médical ?

– On ne m'a fait aucune proposition de remplacement quand on a décidé que la tour serait détruite. C'est moi qui ai dû trouver les locaux.

– Avez-vous bénéficié d'une aide au relogement ?

– Non. Je n'ai pas connu d'aide au relogement si ce n'est, les indemnités légales d'expropriation et tout ce qui s'y rapporte comme le déménagement, oui. Mais avec ce qu'ils m'ont donné, je n'ai même pas pu racheter sur le site. Je suis actuellement locataire. C'est pour ça que j'ai des propos un peu aigris et agressifs parce que j'ai perdu de l'argent.

– Pourquoi êtes-vous restés dans le quartier ?

– À l'époque, bien avant cela, je devais partir et ça ne s'est pas fait. Même démolie (la tour Plein Ciel), je suis resté. Il y a un attachement avec la population que vous soignez, si

vous voulez. À l'époque, lorsque je me suis installé, comme on ne nous offrait pas de subventions, il fallait qu'on se débrouille comme on le pouvait, donc j'ai fait des consultations scolaires en même temps que mon activité. Et il se trouve que ces consultations scolaires, je les faisais dans ce quartier. Donc je faisais un peu partie intégrante de ce quartier. On participait à la vie du quartier. Puis le quartier a évolué par rapport à tous ces changements : habitants, orientations...

• **Entretien de Madame et Monsieur Q. 2013**

Réalisé à Montreynaud dans l'appartement du témoin en présence de sa compagne. Celle-ci n'a pas vécu dans la tour Plein Ciel.

L'entretien se compose d'un *Croquis cartographique* et d'une discussion.

Légende :

Témoins : Madame Q. et Monsieur Q.

Enquêteur

//Hésitations mémorielles

/Réalisation du tracé

La : mots soulignés montrant l'accentuation volontaire du locuteur au cours de la discussion

Les retours à la ligne marquent des changements de position de feuille et/ou une rupture dans le processus de création des *Croquis cartographique*.

Croquis cartographique #1 : Entrée

– // //Qu'est ce qu'il y avait là ? Il y avait la loggia. //Qu'est ce qu'il y avait ? / Là, il y avait une petite porte, là/le hall d'entrée, le couloir. Là, j'avais/Qu'est-ce qu'il avait ? //La cuisine/un couloir. Grosso modo ! / Là, j'avais la salle à manger//toujours le couloir/là, il y avait les chambres//qu'est-ce qu'il avait ? //De ce côté, l'entrée était là. C'était indépendant et tout vitré. Il y avait le téléphone. Comme à l'époque il n'y avait pas de portable, le propriétaire ou les locataires. Ils venaient téléphoner, ils payaient leurs communications, mais ils venaient téléphoner en bas. C'était un peu comme une cabine téléphonique de l'époque, mais c'était dedans et il y avait toutes les alarmes pour les incendies là-dedans. Il y avait aussi le boîtier des ascenseurs en cas de panne et ça, ça communiquait avec ma cuisine. La loggia était vitrée. Elle était au niveau des escaliers, en somme à l'entrée. //Et là, c'étaient toutes les pièces/là/bon//. Et là/la salle de bain, les toilettes et tout le reste. / Et là//qu'est-ce qu'il y avait ? //

– Tu n'avais qu'une chambre ?

– Salle à manger/ça me faisait/Salle à manger/ça me faisait une grande salle à manger avec une coupure entre les deux. //Ça faisait un petit salon là. /Une chambre/ce salon, il faisait chambre aussi, voilà : deux chambres. //Ça faisait cuisine, salle à manger, salon qui faisait une petite chambre et la chambre des gamins, voilà. /

– Où était le hall d'entrée ?

– La loggia, le hall était//il était là//

– Il y avait une entrée de chaque côté ?

– Il y avait une entrée là/avec les escaliers, tac/tac/tac/tac/tac et vous montiez le long de la loggia. Vous tourniez là. /Là, il y avait un grand hall, un truc immense. //Comment c'était foutu cette affaire ? //

– C'était un peu carré. Il y avait des boîtes aux lettres.

– //Il y avait une entrée là. / //Il y avait une entrée sur le côté/.

//Une autre entrée par là, voilà/. L'entrée là et l'entrée de l'autre côté. Si vous voulez les fenêtres donnaient toutes là//sur le Forum. Là/ça sortait de la tour. / Là c'était toutes les boîtes aux lettres et tout le cinéma. Là/vous entriez d'un côté ou de l'autre côté et vous sortiez de là/par les escaliers qui donnaient sur le Forum. / Voilà c'était le côté Forum et là/c'était// / Côté montagne !

Suite de l'entretien

– En quelle année êtes-vous arrivés ?

– En 1980.

– Et en quelle année êtes-vous repartis ?

– En 1996.

– Quand ils ont décidé de détruire la tour Plein Ciel, que c'est-il passé ?

– J'ai été licencié ! Si vous voulez, mon ex-femme était la concierge à temps complet et moi, j'étais employé aussi, mais à temps partiel si vous voulez. J'avais un contrat de travail, j'avais des fiches de paie et tout. Mais j'avais aussi un emploi ailleurs. Ils voulaient un couple pour pouvoir faire le ménage, mais aussi changer les ampoules, tirer les poubelles derrière dans la côte. Elles étaient lourdes. C'était des poubelles rondes à l'époque, les containers ne sont venus qu'après ! Des fois ça faisait du boulot !

Mon ex-femme a été licenciée en 1993 et moi licencié en 1996. Comme on avait divorcé et que j'avais ici mon appartement, j'ai continué de m'occuper des poubelles après. Ça a duré deux-trois ans et après, ils ont tout abandonné.

Je crois qu'ils ont embauché une autre femme après elle : c'est bien parce qu'il fallait quelqu'un ! Après ils ont tout abandonné !

– Qui étaient vos employeurs ou du moins le dernier ?

Il prend un stylo et note les noms au-dessus du croquis précédemment réalisé.

– En dernier ? //Il y en a eu un paquet !

– Il y a même eu des avocats !

– J’ai eu Bory-Laval. /C’est lui qui m’a embauché en 1980. Combien sont-ils restés d’années ? //Après c’est tout tombé en faillite de toute façon ! (Rires) Il y a eu Maître J. [...]

– Moi je l’appelais la tour infernale !

– Donc Bory-Laval, c’est lui qui m’a embauché. //Puis il est parti//et bien... Il a lâché quand il y a eu des trous là-bas. Petits trous, gros trous... Puis c’est... //Comment elle s’appelle ? //La Chambre de commerce, comme c’était obligatoire d’avoir un gestionnaire, elle a nommé//je crois bien que c’était Maître J. Je crois que c’était elle. //

[...] Interruption de l’entretien

Après//il y a eu le cabinet Delomier/et après Delomier, donc mon ex-femme est partie en 1993, c’était Delomier. //

Moi je suis parti en 1996, ce n’était plus Delomier. Et après ? //Comment il s’appelle ? //Je ne rappelle plus ! Si vers Jacquard ? // //

Bon mais j’ai les fiches de paie : je vais regarder !

Il se lève les chercher.

Et bien, je ne me rappelais même plus tellement il y en a eu ! *Il consulte ses fiches de paie.* Voyez, je ne me rappelle même plus, de lui ! Donc ça doit être le dernier, non ? (*Il consulte les documents*) Non, non. 1995, après Montchanin, il y a eu l’autre... //Celui ? //

Celui de Jacquard. Voilà, c’est lui qui m’a licencié. Enfin, ça m’arrangeait aussi. Comment il s’appelle ? //(Il consulte ses documents) C’était J. R., tiens ! Regardez !

Après quelques instants, il se lève et range les documents.

C’est qu’il y en a tellement eu en quelques années. Parce que ça défilait comme c’était des trucs nommés par la Chambre de commerce. Ils faisaient un an ou deux puis changeaient. À la fin, ils ne se présentaient plus parce que quand il y avait des réunions, il y avait des fous furieux parmi les propriétaires ! Et ça se finissait à la baston. Ils appelaient le panier à salade (la police), carrément ! C’était le b... complet, là !

– Après 1995, est-ce que la tour Plein Ciel était encore habitée ?

– Ils avaient mis des gens sous tutelle.

– Il y a eu une résidence pour personnes âgées.

– Oui, mais à la fin, il y avait surtout des personnes âgées et des personnes sous tutelle.

– Vous habitez aujourd’hui dans le Forum, pourquoi avez-vous décidé de rester dans le quartier ? Votre autre emploi était-il ici ?

– Moi j’ai toujours travaillé en bas, là, au Marais (quartier) ; pendant 43 ans.

– Il faut aussi dire qu’il avait acheté cet appartement alors qu’il était encore concierge à la tour. C’était un placement. Donc quand il a divorcé, il a été licencié, mais il s’est dit : « Je ne suis pas dehors, je ne vais pas prendre une location alors que j’ai un appartement ! » Du coup, il est resté ici.

– Mon boulot était à côté, juste en bas.

– Vous êtes d’origine de Saint-Étienne ?

– De L’Etrat, au départ de l’Etrat, mais je suis venu ici en 1978. Oui, ma fille était née. « Laoun » en 1975, « Cacou » en 1977. En 1978, ils étaient tous petits. Je suis venu en 1978. En 1980, j’ai pris la conciergerie.

– Pourquoi êtes-vous venus ici ? Pour y travailler ?

– Non. J’habitais à l’Etrat, dans un appartement. Il n’y avait pas de confort : il fallait sortir dehors pour les w.c., les douches, etc. Alors voilà. Mettons que ça s’est monté en 1974 Montreynaud : pour moi c’était nouveau ! C’était le confort, c’était tout ! C’était le confort, il y avait le chauffage alors que là-bas, il fallait encore se chauffer au charbon. C’était une vieille bicoque, une vieille baraque. Et moi, comme je travaillais au Marais (quartier), boulevard de Thiers, c’était une bonne idée. Ce n’est qu’après que nous avons trouvé la conciergerie. On était à Édouard Lavaud, de l’autre côté. Nous sommes venus parce que j’avais fait une demande aux HLM et ils m’ont dit de venir là. Ils m’auraient dit à la Terrasse (quartier) je serais allé à la Terrasse !

En 1978 c’était quand même plus calme que maintenant. Il n’y a pas si longtemps que ça, que cela s’est monté. Ceux qui avaient pris au départ commençaient déjà à partir quand je suis arrivé en 1978. Ceux qui avaient acheté et un peu habité là, ont commencé à quitter la tour et, ou le quartier. Toute la crème. Vous voyez bien, ils sont partis petit à petit. Enfin vous voyez bien. Mais après... On est là, la deuxième, troisième génération.

– Et la quatrième qui arrive !

– Ah oui ! (*Rires*)

– Quand la tour a été démolie, qu’avez-vous ressenti ?

– Quelque chose ! Parce que bon, quand même, j’y ai habité pas mal d’années. Ça m’a quand même aussi sorti de la m... parce que moi là-bas, je ne payais rien ! Il faut le reconnaître.

Mon ex-femme avait son emploi, j’avais mon emploi, plus un autre emploi. On ne payait pas de chauffage, pas de loyer. C’était tout gratos en somme ! On avait ces avantages-là et ça m’a permis d’élever mes deux gamins tranquillement. Ils allaient à l’école à côté. C’était un avantage pour moi. Un avantage et un inconvénient. Parce qu’à l’époque, il

fallait rester le samedi et le dimanche. Il fallait toujours y être pour les ascenseurs. Il n'y avait pas de trente-cinq heures ni rien.

Je m'entendais bien avec tout le monde là-haut. Tous : vous savez, je bricolais un peu...

– Même le quartier : tu n'avais pas franchement envie de le quitter.

– Oui. Moi je suis tranquille ici !

– Puisque ton appartement était en location, tu aurais pu continuer à le laisser en location et partir ailleurs. Mais moi... Je dis que quand on est sur Montreynaud et qu'on arrive à prendre ses repères ; qu'on arrive à avoir un voisinage avec qui on s'entend bien. Parce que moi je suis quand même là depuis 1984 aussi ! Avec le voisinage, on s'entend bien, il n'y a pas de souci. Après c'est vrai qu'il ne faut pas s'occuper de ce qu'il se passe à l'extérieur. Quand on voit quelque chose, on fait les trois petits singes, voilà ! On n'a rien vu, on n'a rien entendu. Il vaut mieux ! Parce que si on se met au milieu, à ouvrir une fenêtre et gueuler « Espèce de petit c... qu'est ce que tu fais ?! » Alors là, ce sont les voitures qui craignent ou les gamins qui risquent une agression. Mais autrement, le quartier par lui-même...

– Moi dans la tour, j'étais bien !

– Et puis, je dirais qu'on a un quartier qui est sur les hauteurs, qui est quand même bien aéré. On est bien desservi aussi.

– Par contre si vous avez des gamins...

– Oui ils ont besoin de discipline. Il faut être assez sévère quand même. Il y a une façon de les éduquer où c'est dur pour eux, parce qu'il faut les fliquer.

– C'est très dur, parce que...

– Moi je vois mon dernier, il n'a que vingt-et-un ans. Ils ont grandi tous les quatre dans le quartier. Mais j'avais plus de crainte pour le dernier, car c'est un gamin très influençable. Et il aurait risqué de partir de travers : partir dans la drogue ou dans les bagarres parce qu'il est très influençable. Les autres non, mais le dernier oui. Donc, c'est vrai, je l'ai inscrit au sport pour qu'il sorte un peu du quartier. Je n'ai pas voulu le laisser ici tout le temps, car il faut toujours les fliquer : « Avec qui tu traînes ? Et tu as vu à quelle heure tu rentres ? Et tu as du retard ! Avec qui étais-tu ? Etc. » C'est sans cesse : il faut toujours être derrière eux : il ne faut pas les lâcher.

– Vous pensez que c'est d'autant plus important dans ce quartier où est-ce que c'est partout pareil ?

– À l'heure d'aujourd'hui, je dirais que le risque est partout. Parce que lorsqu'on en voit en centre-ville des gamins, il y'en a à qui on ne donnera pas le Bon Dieu sans confession.

Ce ne sont pas des anges !

Les nôtres sont tous partis aujourd'hui.

– Par contre si vous voulez, j'ai mon fils qui est né là. Il a trente-sept ans, mais quand il était jeune il n'était pas moins c... que les autres.

– Oui, toi, il a fallu que tu visses les boulons quand même ! Il serait parti en live complet !

– La tour, c'était mon paradis ! Bon j'étais plus jeune, mais je tapais à m'importe quelle porte et je rentrais où je voulais ! Même à la radio ! N'importe où !

– C'est vrai qu'il y avait une radio dans l'immeuble ! Est-ce qu'il y avait des commerces autour de la place du Forum ?

– Oui ! Il y a eu le Casino, la coiffeuse, etc.

– Il y avait la coiffeuse. Il y a eu un marchand de chaussures, l'expert automobile.

– Vers l'appartement du père Chapelon ; juste en dessous : Monsieur C.

– Oui Monsieur C. qu'est ce qu'il y a eu d'autres ? Il n'y avait pas une banque aussi ?

– Pas bien non.

– Ils ne sont pas restés, mais il y a eu une petite banque.

– Oui ils ne sont pas bien restés... Mais jusqu'à quand ? Je ne sais plus. Si jusqu'à ce qu'il y est le Monop. Là ! Le centre commercial vers la mairie.

– Est-ce l'ouverture du centre commercial qui a poussé les commerçants à fermer ?

– Petit à petit, oui !

– Quand le centre commercial a ouvert en haut, les commerces ont fermé petit à petit.

– Il n'y a que le Casino qui a résisté un petit peu. Le Casino, et puis après... Tout a lâché.

– Qu'en est-il de l'esplanade du Forum ? Lorsque l'on observe le projet d'urbanisme de Raymond Martin, il envisageait cela comme une place, un lieu de vie. J'aimerais savoir, si cela a marché au début, il y a vingt ou trente ans ?

– Non jamais. À l'époque, quand je me suis installé, il y avait tout le long de la place, des galeries sous lesquelles vous passiez pour être à l'abri. Vous montiez jusqu'en haut sans être mouillé pratiquement ! Mais après, depuis les fenêtres, ils balançaient tout par-dessus : ils faisaient les c... les jeunes ! Et ils ont dû tout enlever !

– Est-ce que c'était joli et agréable ?

– Oh moi je ne le voyais pas comme ça. Venez voir : *(il se lève et me montre la place du Forum depuis la fenêtre. Il décrit l'organisation initiale de la place, l'emplacement de la galerie couverte et me raconte quelques anecdotes.)*

[...] Interruption de l'entretien

– Depuis la tour Plein Ciel, les habitants avaient accès à des sous-sols ?

- Pas seulement : ils venaient jusque-là !
- Quand ont-ils été condamnés ?
- Il n’y a pas longtemps ; l’année dernière, puisque les garages y étaient encore. Sous la chape qui est ici, de ce côté-là, il y a au moins deux ou trois étages de garage ! Tous les garages étaient en dessous. Ils ne sont pas fermés encore. On peut y entrer, mais bon... Ce n’est pas sécurisé.
- Il ne faut pas y aller : c’est un coupe-gorge ! Il y a de tout là-dedans.
- Les derniers garages ont été rachetés par la ville cette année.
- La tour en elle-même n’en avait pas ? C’était des parkings collectifs ?
- Non et oui.
- Où se garaient les habitants alors ?
- Et bien sûr le parking qui donnait en face, là (*il désigne les espaces situés face à la ville, orientés au sud*). Parce que là, de ce côté, il y a la place du Forum, et là, de côté-ci, il y avait un parking. Un grand parking pour les habitants de la tour.
- Dessous, il y avait un talus. Maintenant, ils en ont fait des villas. Mais avant, ça faisait de grands emplacements au milieu des ronces... Il n’y avait pas autant de véhicules qu’à l’heure actuelle non plus ! Maintenant, si vous êtes trois, il y a trois véhicules ! Mais avant il y avait un véhicule par famille, ce n’était pas gênant. Et puis on pouvait aussi se garer tout le long du Belvédère (bâtiment). C’était possible tout le long ! Devant et de l’autre côté de l’Esplanade (bâtiment).
- De toute façon les gens se garaient là où il y avait de la place, ce n’était pas comme maintenant.
- Il y avait moins de véhicules quand même.
- Maintenant, pour trouver de la place... C’est plus compliqué !
- Lorsqu’il y a eu la consultation, avez-vous voté ? Quelle a été votre position ?
- Oui, pour ! Pour, pour !
- Moi j’ai voté pour la démolir. Parce que pour moi, la tour devenait le furoncle de Montreynaud. C’est-à-dire que cette tour, de très loin, on la voyait. Et les gens qui n’avaient jamais habité Montreynaud en avaient simplement entendu parler en mal. Et cette tour, on la montrait du doigt et on disait « C’est là-haut la cité ! ». Moi, je vais vous dire : c’est très simple !
- Mon gamin jouait au foot à la Terrasse (quartier). À cette époque, il devait avoir quatorze ou quinze ans. Mon gamin habite Montreynaud et joue contre Sainte-Sigolène : les péquenauds de Montreynaud ! Ça ne le fait pas !

Du coup les gamins à quatorze, quinze ans, qu'est ce qu'ils font ? Ils s'accrochent un petit peu, ils se bousculent, ils se font de mauvais tacles, mais c'est les parents qui ont semé la bagarre en criant : « De tout de façon, c'est tous des gamins qui viennent de la cité ! Regardez, vous voyez la grande tour là-haut ?! Ils viennent de là, ils viennent d'ici : ce sont tous des voyous qui habitent là-haut ! »

Cette tour c'était un furoncle. On la voyait de loin et on la montrait du doigt en disant : « Montreynaud c'est là-haut et c'est là-haut la cité ! ».

– Alors maintenant qu'elle n'existe plus, on en parle beaucoup moins. Un peu comme la « muraille de Chine » [c'est le surnom donné à un grand immeuble détruit en 2000 dans le quartier de Beaulieu-Montchovet]. Avant, quand on voyait cette muraille et même si on ne connaissait pas, on se disait : « Oh là, là... C'est le b... ici ! ».

– Vous avez donc l'impression que depuis qu'elle est détruite, on parle moins du quartier ?

– Oh non... C'est pareil !

– De toute façon l'étiquette elle y est, et elle sera difficile à enlever ! Il y a une étiquette sur le quartier et je crois qu'on aura beau faire tout ce qu'on veut : construire de jolies petites maisons, démolir de grands bâtiments, essayer de faire tout ce qu'on peut pour faire changer l'image du quartier, il reste toujours une petite poignée d'e... qui, dans les journaux, va mettre en gros titre : « Montreynaud » !

– Alors que si c'est cours Fauriel (quartier) on mettra simplement : « Saint-Étienne » !

– On mettra : rue « Machin », tandis que là, on mettra « Montreynaud » ! On n'arrive pas à faire enlever cette étiquette. Et je ne sais pas si un jour ou l'autre, on arrivera à la faire enlever.

– Moi, quand j'étais jeune, ça n'existait pas Montreynaud ! Avant c'était Maugara (cité de), les hauts de Terrennoire (quartier). C'était affreux et la « muraille de chine » c'était la même ! La Cotonne (quartier), ils ont vachement amélioré leur image eux.

– Mais la Cotonne (quartier), ça reste la Cotonne... Il y a toujours cette étiquette.

Je vais vous dire, on a fait un test il y a environ trois ans par curiosité. Par simple curiosité, je voulais voir la réaction des gens. J'avais mis en vente cet appartement sur internet à un prix dérisoire. J'avais mis comme texte : proche du Zénith et du stade Geoffroy Guichard (quartier de la plaine Achille), ce qui n'est pas faux ! Des fenêtres des chambres, on voit le Zénith et on voit le stade Geoffroy Guichard. Les gens appellent, ils voient le prix : 35 000 euros, c'était vraiment un prix dérisoire, mais je voulais voir ce qu'ils pensaient du quartier justement.

Et bien vous savez, quand ils vous appellent : « Nous avons vu votre annonce, pourriez-vous nous situer un peu mieux, car vous avez dit proche du stade et du Zénith ? » Et bien c'est sur les hauteurs de Montreynaud : crac ! Direct ! Ou alors ils vous disent : « Houlala... Mais 35 000 euros, c'est trop cher ! » Mais venez donc visiter et on verra après ! Mais les gens, non, ils ne viennent pas. Ils vous appellent et quand vous leur dites que c'est sur les hauteurs de Montreynaud, ils vous raccrochent au nez. C'est ou trop cher, ou ils vous raccrochent au nez.

Donc l'étiquette elle y est !

À 35 000 euros, qu'est-ce que vous avez aujourd'hui ?! On est bien d'accord ! Nous on a quand même un F3, tout carrelé. On laisse une cuisine intégrée. J'avais marqué très belle salle de bain. Mais ils s'en moquent les gens de ça, ils s'en moquent : c'est Montreynaud ! Montreynaud, c'est Montreynaud et ça ne part pas !

– J'ai en effet visité quelques appartements et effectivement ce sont de beaux espaces, ils ont une très belle vue.

– À Montreynaud, je connais beaucoup de monde. À Montreynaud, vous prenez n'importe quel bâtiment, tous les appartements sont très, très beaux. Tous ! Dans n'importe quel immeuble où vous allez, les appartements sont magnifiques ! C'est ce qui est dommage, justement : on a de beaux appartements, mais qui n'ont aucune valeur ! Cet appartement-là serait situé en centre-ville ou sur le cours Fauriel (quartier) ou à la Vivaraize (quartier), ça ne serait pas le même tarif.

[...] Interruption de l'entretien

– Et là, vous avez vu qui ? Madame D. ?

– Oui, Madame D. et le Docteur M.

– Ah, je ne savais pas qu'il exerçait encore !

– Si dans la petite tour là. (*Je désigne l'immeuble*) Il est à la retraite, mais il continue d'exercer.

– Et Madame D. il y a des années qu'elle est ici ! Elle est très gentille cette dame ! Je crois qu'elle était prof de maths d'ailleurs !

– Oui, ou technologie je crois.

– Oui c'est ça ! Elle était très bien placée et très gentille !

– J'ai également contacté Madame B. La dame âgée qui vit en bas, mais elle ne veut pas me parler.

– Ha oui, elle doit avoir 80 ans !

– 94 m'a-t-elle dit !

– Ah oui ! Elle travaillait à la « Manu » [Manufacture d’armes de Saint-Étienne], elle était très gentille. Je m’en souviens bien.

– Il y a également, Madame S. une dame de 40 ans environ, mais elle non plus ne veut pas me parler.

– Ah, je vois qui c’est. Elle était dans les derniers à partir de la tour. Elle habite au Belvédère (bâtiment) aujourd’hui. Son mari était le président de la copropriété. Elle s’occupait des bureaux là-bas.

[...] Interruption de l’entretien

– Les escaliers étaient-ils à l’intérieur de la tour Plein Ciel ? Ce n’était pas solidaire ?

– Ce n’est pas du côté du château d’eau, c’est à l’opposé : dans la tour.

– C’est dans la tour : au cas où les ascenseurs tombent en panne. Il faut quand même bien des escaliers ! Ils sont côté Belvédère (bâtiment). (Rires)

– (Rires) Oui en effet !

– Non, non ! Le château d’eau n’a rien à voir ! Le château d’eau était là !

– Côté Belvédère

– Et de l’autre côté, il y avait les escaliers pour monter, en colimaçon. Qui faisaient 18 étages. Ça allait jusqu’en haut de la tour. Et si vous voulez, les escaliers en colimaçon, il y avait un vide. Ça serait maintenant ce serait tout comblé ; il n’y avait que la barrière, la barrière à flanc. [...]

– Et au niveau de l’aménagement de l’étage, des communs, des ascenseurs, est-ce que c’était pratique ?

– Oui ! On n’était pas trop embêtés ! (Rires) Il y avait deux ascenseurs : pair et impair. Et c’est vrai que pour cela, c’était bien. Ils ne tombaient pas trop en panne. C’est moi qui avais tous les boutons dans ma loge.

– Ils étaient même moins en panne que ceux que nous avons maintenant !

– C’est vrai !

– C’était fonctionnel comme bâtiment ?

– Oui. Ce qu’il y a, c’est qu’il n’y avait pas d’isolation, il n’y avait rien en isolation et en chauffage l’hiver. C’était une cabane !

– Et l’isolation phonique ?

– Il n’y avait rien ! Tu fais pipi au 15^e étage, tu l’entends au rez-de-chaussée ! (Rires)

– Il a un franc-parler ! (Rires)

– Ce qu’il y a, c’est que même quand j’ai pris [le poste de concierge], la tour n’a jamais été complètement habitée. Il y avait des appartements qui l’étaient occasionnellement.

Par exemple, la radio RMC en louait lorsque les Verts [équipe de foot de l'ASSE] tournaient pas mal.

La ville de Saint-Étienne avait même pris des appartements quand il y avait de gros matchs ; ils étaient au 4^e ou au 6^e étage. Je ne me rappelle plus exactement.

Il y avait aussi un appartement de fonction pour la postière. Celle qui s'occupait du tri, de la poste.

– Est-ce que certains sont restés vides dès le début ?

– Il y en a qui sont restés vides tout le temps.

Après, ils ont fait des studios pour les personnes âgées et les personnes handicapées. Ils avaient tout refait dedans.

– Pour occuper la tour justement, parce qu'elle se vidait !

– En 1989 ou... Je ne me rappelle plus. Ils ont tout refait, tout tombé. Tout ce qui était vide. Les appartements qui n'avaient jamais été vendus en somme. C'était des appartements avec encore les moquettes posées d'origine. Ces appartements se dégradent, car ils n'avaient jamais été habités. Ils se dégradent tout seuls, car il n'y avait pas d'ouverture, pas de fermeture donc il n'y avait pas d'air. Et quand ils ont repris pour la maison de retraite, ils ont retapé tous ces appartements. Les F3, ils en ont fait deux studios, vous voyez ? Les F4, ils en ont fait trois studios. Mais sur 90 appartements, ils y avaient peut-être bien 40 de vides ! Il y en avait 5 par étages F3, F2, F3, F5, F3.

– Ils étaient agencés de manière à s'imbriquer d'étage en étage ?

Croquis cartographique #2 : Palier

Monsieur Q. réalise ce dessin sur la même feuille que le précédent.

– Et bien quand vous entriez par le hall d'entrée, /enfin que vous entriez par cette entrée ou par le hall d'entrée, c'était la même. Si vous voulez... //

Le hall d'entrée : Là, vous aviez des ascenseurs.../

– Fais un palier pour voir comment étaient situés les appartements. Ils étaient immenses !

– //Ils étaient longs, très longs les paliers ! //Il y avait l'entrée de l'ascenseur là. /Là/vous aviez un F3. / //Euh//attends//F3/les ascenseurs. //Comment c'était déjà ? //Les ascenseurs//oui là/il y avait un appartement mettons. Là il y avait les compteurs, les machins, EDF et tout le b.../au fond, les compteurs d'eau. Là/il y avait un F3.

Ça, c'est quand on rentre sur le palier. Là/il y avait un F5. Là/il y avait un F3. Là/il y avait un F2, en face de l'ascenseur. Là un F5 à côté : il n'y a jamais eu de F4. //Attendez, si je prends... //quand je rentre sur le palier... //

– Mais le Forum, il est de ce côté : côté ascenseurs.

– Oui, mais moi je prends les escaliers là.

Les escaliers au premier étage, mettons. Voyez là, c'était le hall d'entrée.

Le hall d'entrée, les escaliers en colimaçon//donc au premier étage, il y avait le toubib là.
/Dans le F3. Là/F2,/F3,/F3 et/F5.

Oui c'est ça. On rentrait là. L'ascenseur était par là. La place de ce côté-là ?

Oui elle était de ce côté-là et le toubib donnait de l'autre côté. Si on prend l'ascenseur, le château d'eau était là//oui/la montée du château d'eau était là. Et la coupole faisait comme ça/. Tac, tac et le machin : ça faisait ça/.

Suite de l'entretien

– Savez-vous pourquoi il y avait un château d'eau au milieu de l'immeuble ?

– Parce que l'immeuble s'est monté après, après le château. D'abord il y a eu le château d'eau, ensuite ils ont mis l'immeuble. C'était indépendant. Ça ne touchait pas. Si vous voulez, là (*il désigne son dessin*) c'était construit dans le bâtiment, mais non ! Il y avait le château d'eau là (*il désigne son dessin*), qui était attenant si on veut. Mais pour monter là-dedans, il y avait des escaliers là (*il désigne son dessin*), indépendants de la tour. Il y avait un toit sous la coupole.

J'y suis rentré parce qu'à l'époque il n'y avait pas d'alarme. Maintenant ce serait tout sous alarme. Et moi je rentrais par le dix-huitième étage. J'avais les clés pour entrer sur la terrasse. Pour rentrer là (*il désigne son dessin*), c'était des escaliers indépendants qui donnaient derrière, côté belvédère. Dessous, il y avait comme une piscine fermée : un réservoir d'eau. Et vers le réservoir d'eau (*il désigne son dessin*), il y avait des pompes à pression qui vous envoyaient l'eau par de gros tuyaux qui passaient dans la tour si vous voulez, dans les caves, les sous-sols au moins deux et qui envoyaient l'eau jusque-là.

Mais c'est indépendant. Vous pouviez entrer par-là (*il désigne son dessin*) et vous pouviez aussi entrer par la terrasse. Parce qu'il y avait en haut de la terrasse une porte qui communiquait aussi. Autrement le service d'entretien du château d'eau passait par là (*il désigne son dessin*). Ils avaient un portail en ferraille en face du Belvédère (bâtiment).

– Qui gérait ça, la Stéphanoise des eaux ?

– À l'époque, ça n'existait pas : c'était la ville de Saint-Étienne.

– Lorsqu'ils ont imploré la tour, ils ont fait « surfer » la coupole... Vous avez vu la destruction ?

– On nous a fait sortir d'ici. Le matin, on est allé au gymnase où on a été très bien accueilli.

Petit déjeuner, croissants : vraiment très, très bien. Après pour voir la tour quand elle tombait, on était là juste à l'entrée de la place. Dire que c'était grandiose, c'est faire beaucoup de bruit pour peu de chose.

– Ça fait des frissons, c'est vrai quand même ; mais bon, c'est fait, c'est fait ! J'ai même été interviewé avec ma fille, car elle ça l'a vraiment peinée de voir la tour disparaître ainsi ! Regardez, j'ai même gardé l'article.

Il se lève et revient avec une coupure de presse ; « Entre père et fille, les sentiments divergent sur la disparition de la tour. »

– Il en est fier ! Tenez « Je n'ai que de bons souvenirs ici, tous mes amis sont de Montreynaud ; c'est toute mon enfance qui s'en va d'un coup, alors ça me fait un gros pincement au cœur. Et même si le quartier a mauvaise réputation, je suis fière de dire que j'ai grandi ici ».

– Ah ça, elle en est fière. Ils nous ont même pris en photo devant les gravats. (*Rires*), mais bon, il y avait beaucoup trop d'ennuis avec cette tour.

– De toute façon ça ne devenait plus gérable.

– Parce que même quand vous aviez mis les personnes sous tutelle, les retraités et les personnes âgées, tout ça, c'était mal géré. Il y avait L., il en prenait plein les poches ! Les travaux, c'était la même chose ! Je ne sais pas : je n'étais pas au milieu, mais les travaux : s'il y en avait pour deux cents millions, je parle en francs, deux cents briques, et bien, il y en avait cinquante qui partaient dans leurs poches...

– La tour, quand il y avait le foyer de personnes âgées, il y avait Madame P., l'infirmière qui y allait.

– Elles devaient être plusieurs à y aller. Mais quand il y avait le foyer, c'était difficile et cela n'a pas trop résisté. Les personnes placées n'étaient pas gérables. [...]

Ils avaient aménagé tous les appartements en petits studios. Ils étaient bien ! De jolis petits studios.

[...] Interruption de l'entretien

– Vous avez pu visiter le chantier avant qu'il ne soit fermé et désamianté ?

– Ah non, non. Quand ils ont démolé, je suis monté dans la coupole parce qu'elle était intacte, mais pas avant.

– Combien de temps sont restés les gravats ?

– Deux mois, même plus ! Ils sont restés un bon moment les gravats !

– Ils ont fait vite parce qu'ils les concassaient en bas.

– Un peu comme les murs, ils les ont concassés il y a combien de temps ? Trois semaines,

un mois ? Et ils nous laissent tout. Ils cassent et ils laissent !

– Tous les gravats qu’il y avait ! Arnaud Démolition devait monter les machines pour les concasser sur place. Mais ça avait déplu un peu et Arnaud Démolition n’a pas été stupide... Quand nous sommes allés le voir avec mon ami Léon, il a dit : « On ne risque pas de concasser sur place, on va casser les bonbons à Montreynaud pendant deux mois ! » Et puis ça fait du bruit et de la poussière. Alors ce qu’ils ont décidé, c’est de charger des camions et de concasser à la plaine Achille (quartier). Vers la patinoire ou derrière. Maintenant que c’est en travaux vers la patinoire, qu’ils construisent, ils se servent des gravats pour le barrage de je ne sais où.

– À la place de la tour, ils doivent faire un jardin ou un parc ; est-ce que cela a commencé ?

– Oui, ils devaient faire un espace vert.

– C’est ce qui est prévu.

– C’est ce qui est prévu, normalement.

– Mais il n’y a plus de sous, ils ont changé de maire !

– On va garder espoir ! Un peu de verdure !

– Mais ils ont changé de maire !

– Que reste-t-il à l’emplacement de la tour alors ?

– Ha et bien... Il n’y a rien à voir finalement !

– Ah bon ?

– Ah si ! Moi j’y suis allée ! C’est un terrain vague en fait ! Et quand il pleut, c’est un terrain boueux !

– Moi j’y suis allé avec Léon, mais il y avait encore des gravats avec la coupole sur le côté.

– Moi j’y suis allée avec la voiture, par curiosité. Quand il pleut, c’est un terrain boueux. Moi j’estime qu’ils devraient faire quelque chose. C’est bien beau de démolir, mais si c’est pour tout laisser comme ça !

– Il pourrait mettre des arbres et en avant ! C’est qu’il a fallu combler aussi : il y a deux sous-sols en dessous. Vu que c’était des caves... Il y avait 90 appartements donc 90 caves. Et puis avec les deux étages en sous-sol, l’ascenseur descendait au -2.

– C’est vrai que c’est étonnant ces appartements en -1 ou -2 !

– Comme là !

– Vous avez vu de ce côté, vous êtes pratiquement au premier étage alors que de l’autre côté, ça représente quatre étages ! Oui ! Vous entrez par le — 2. Donc si on regarde par les fenêtres des chambres, il y a quatre étages. Parce que vous avez le -2, puis le -1, etc.

– Alors que d’ici...

- Vous avez l'impression qu'on est au premier. Dessous, on n'a que le rez-de-chaussée.
- Alors que de ce côté, il y a quatre étages.
- Ah oui, c'est étonnant.
- C'est surtout mal foutu !
- Oh bon... Ça, on n'y changera rien ! (*Rires*)
- Ils ont mal fait !
- Mais non : ils ont gagné en profondeur ! Ma foi ! (*Rires*)

- **Entretien de Madame S. et de Monsieur M. 2012**

Réalisé à Montreynaud dans le local de l'ASIM, en présence de quatre personnes. Le témoin, deux amis et le responsable de l'association. Monsieur a vécu dans la tour, contrairement à son amie.

L'entretien se compose de trois *Croquis cartographiques*. Le premier est réalisé par Madame, sous la direction du témoin principal ; le second, de sa propre initiative, et le dernier, est réalisé par Monsieur.

Légende :

Témoins : Madame S. et Monsieur M.

Enquêteur

//Hésitations mémorielles

/Réalisation du tracé

Les retours à la ligne marquent des changements de position de feuille et/ou une rupture dans le processus cartographique.

Croquis cartographique #1, Madame S.

– Le couloir... //

– Le couloir, la chambre au fond, la chambre au fond, mais tu es venu chez moi ! Le couloir, la chambre au fond...

– Ça faisait comme un comptoir/, comme un bar, parce que la cuisine oui...//et après ça faisait une chambre/. C'était la chambre là.

– La chambre, oui et il y avait un couloir, un grand couloir

– Ça faisait comme un comptoir là. /

– Et puis à gauche il y avait pour faire la...

– La salle de bain ? //

– La salle de bain était au fond. Oui comme ça. L'entrée, là. Là, la cuisine, la chambre, la douche ici.

– /La salle de bain... Et c'est tout ? //

– Il y avait à petit endroit pour faire ma vaisselle. En face du comptoir, juste en face du comptoir. Ce n'était pas bien grand, pas bien grand.

– Et du coup vous donniez sur St-Etienne ou du côté de Saint-Priest ?

– Moi je donnais de l'autre côté, de Saint-Priest, de l'autre côté, enfin je n'avais pas de

côté moi. Je donnais sur Saint-Priest, je crois.

– La cuisine était là, derrière le comptoir ? // /

– La cuisine était là, oui. Moi, je donnais sur Saint-Priest, mais j’avais une jolie vue, la nuit...

– La cuisine était derrière le comptoir donc vers la chambre, non ? // /

– J’avais une jolie vue quand c’était allumé le soir...

– C’était vers la chambre... //

– Quand je regardais... J’aimais bien voir les étoiles. J’adorais ça, j’adorais cet endroit...

Mais je suis un des derniers qui en est parti !

– Oui, par ce qu’à la fin, il y avait une dizaine de personnes dans la tour ?

– Oui, mais ils ont été relogés après. Mais moi, je n’ai pas été relogé, je suis parti de moi-même. Mais il y en a qui ont été relogés ailleurs.

– Et vous êtes resté dans le quartier ?

– Moi, j’habite Johann Stauss. Vous connaissez ?

– Oui, je vois à peu près.

– C’est vers la pharmacie Saint-Saëns.

Croquis cartographique # 2, Madame S.

– C’était comme ça la chambre, non ?

– Il n’empêche que j’étais l’un des derniers ! Tous les autres sont partis !

– Il y avait une chambre, une cuisine et une salle de bains.

– Ils ne viennent plus ici !

– Il y avait une chambre, une cuisine et une salle de bains.

– (*En se penchant sur le dessin*) cette couleur-là c’est beau !

– Il y avait juste une chambre et une cuisine.

– Une chambre, une cuisine, une salle de bains. C’est tout. Et un grand couloir, c’est tout.

– Et à l’étage, combien il y avait d’appartements ?

– Il y avait un propriétaire, un propriétaire à côté de chez moi et quatre... Attendez : moi, le propriétaire au fond et... cinq ! On était cinq par étages. Il y avait le propriétaire, cinq. Le reste ils étaient locataires.

– Parce que dans l’immeuble, il y avait un médecin aussi.

– Oui, il s’appelait Marc Mekdjian. Au premier étage, il y avait Marc Mekdjian.

– Deux dentistes ?

– Deux dentistes, oui.

– Et il y avait aussi une radio, j’ai vu ça au tout début de la tour ?!

– Je sais qu’il y avait un généraliste, deux dentistes, mais la radio ? Nous, on mangeait au rez-de-chaussée. Au courrier quoi. Où tous les gens pouvaient manger. Déjeuner le matin à 7 h. À 11 h 30, le déjeuner et le donner à 18 h. Mais il y avait beaucoup de monde dans cette tour, beaucoup de propriétaires et de locataires. Bon, mais je vais vous faire le dessin moi. /

Croquis cartographique #1, Monsieur M.

Il prend un stylo pour dessiner, au bout de quelques lignes le stylo coule

– Ou là, mais vous en avez trop mis vous !

– Ce n’est pas grave !

– Ça, c’était la cuisine là, ça, c’est la zone où on mangeait. /ça, c’était la porte et ça, c’était où on mangeait.

– Et là c’était l’entrée ?

– Ça c’était l’entrée là, du foyer : la porte.

– Et ça donnait sur l’entrée de l’immeuble, avec les boîtes aux lettres ?

– Le hall d’entrée, il fallait monter les escaliers.

– Et là. De quel côté ça donne, sur Saint-Étienne ?

– Sur la place. Cuisine, grande salle et il y avait encore une autre petite salle.

– Et la télé, elle était où ?

– La télévision était là, par là...// /Il fallait sortir et il y avait un petit couloir et la télévision était là

– Et il y avait combien de gens au foyer, à peu près ?

– Et bien tous les gens qui mangeaient et ceux qui n’avaient pas la télévision chez eux.

Alors ils venaient regarder la télévision en bas... Moi j’en ai connu du monde !

- **Entretien de Monsieur C. 2011-12**

Réalisé sur plusieurs mois à Montreynaud dans une maison de retraite.

Du fait de la fragilité de son état de santé, le témoin est assis et par moment alité.

Le lieu est bruyant à cause de travaux engagés dans la structure, par conséquent la bande son de l'enregistrement est parfois de mauvaise qualité.

Légende :

Témoin

Enquêteur

La : mots soulignés montrant l'accentuation volontaire du locuteur au cours de la discussion

Entretien

[...]

– Tiens si tu veux, tu pourras suivre avec cela. (*Monsieur Chapelon me tend un document rédigé à la main.*)

- (*Lecture d'un document*) « Les habitants de Montreynaud ont voté, mais c'est à voir ».

– C'est à voir parce que... (*Il me montre la feuille du doigt*)

- (*Lecture d'un document*) « Il ne s'agit pas d'une réclamation, mais d'un constat et surtout d'un soulagement. » C'est ce que vous avez constaté ?

– Oui, oui, oui.

- (*Lecture d'un document*) « Pour bien comprendre, d'abord un retour à la grammaire française. Il existe trois sortes d'articles. »

– Je ne sais pas si tu le savais cela ?

- (*Lecture d'un document*) « Défini : le, la, les. Ils servent à désigner un objet bien déterminé, bien précisé. »

– C'est ça.

- (*Lecture d'un document*) « Indéfini : un, une, des. Marque de précisions : quelqu'un, certains. Et participatif, il désigne une partie d'un tout : du pain. »

– Est-ce que c'est juste ou pas ?

– C'est juste. (*Rires*) Alors pourquoi est-ce que vous apportez cette précision ?

– Alors, continue et tu vas comprendre.

- (*Lecture d'un document*) « La gazette du 24 décembre 2010 : "La population de

Montreynaud s'est prononcée". La : article défini, désigne un ensemble bien précisé, bien délimité. » Donc c'est la population du quartier de Montreynaud ?

– Oui ! D'après ce qu'ils disent, mais moi, je ne suis pas d'accord... Tu vas voir.

- (*Lecture d'un document*) « Population de Montreynaud, retour au dictionnaire. Population : c'est une catégorie d'être humain ayant la particularité d'habiter au même endroit. Ici c'est Montreynaud. » Donc vous sous-entendez que ce n'est pas uniquement la population de Montreynaud qui a choisi d'opter pour la démolition de la tour ?

– Continue, tu verras.

- (*Lecture d'un document*) « Un exemple pour bien comprendre : prenons les élections régionales du 29 mars 2010. Montreynaud comprend : a. le pack avec 1 200 inscrits ; b. Maternelle 1 : 1 024 inscrits ; c. Maternelle 2 : 866 inscrits ; soit un total de 3 090 inscrits. Donc il paraît évident que Montreynaud est bien habité par au moins 3 090 électeurs. »

– Puisqu'ils sont inscrits...

– Oui, mais est-ce qu'ils ont tous voté ?

– Ha bien ça... Lis.

- (*Lecture d'un document*) « La presse du 28 juin 2009 nous annonce un vote massif à 71 %, soit environ 2 200 voix pour la démolition. Or le vote constaté est de 230 voix pour la démolition. »

– Hé oui ! C'est comme ça.

– Et là vous écrivez entre parenthèses : « Quelle majorité ! 318 votants ne sont pas ses habitants ou la population. Mais des habitants et une partie de la population » et vous avez noté « 7,34 % qui ont décidé de la démolition. »

– Est-ce que c'est faux ?

– Non, j'ai moi aussi lu ces articles. (*Lecture d'un document*) « Si mes calculs sont justes 230 sur 3 090 cela donne 7,34 % et non 71 %. »

– Et oui.

- (*Lecture d'un document*) « Cela pourrait laisser supposer que la démolition a été décidée depuis longtemps, mais camouflée par ce vote. Mais là j'espère me tromper. On nous avait dit "c'est le maire qui validera la décision des habitants". 230 sur 3 090, 230 sur 318 ? »

– (*Rires*) C'est bien cela la réalité.

– Est-ce que vous avez voté ?

– Bien sûr !

– Et vos voisins ?

- Oui, mais cela ne correspond pas au chiffre annoncé.
- Pourquoi, à votre avis, les gens ne sont-ils pas allés voter ?
- Vous savez, ils ne votent pas pour les élections en général. C’est un manque d’éducation et de formation à la citoyenneté.
- Pour autant cela les concerne directement ici ?
- Oui, mais (*il fait signe de s’en moquer*).
- Ce n’était pas important ?
- Ben non.
- Ensuite vous changez de propos et vous écrivez : « La tour était un phare. Un symbole visible de loin, elle faisait partie du patrimoine stéphanois. Les Stéphanois l’ont dit et le disent encore. La tour n’était pas la propriété de 230 Stéphanois ».
- (*Rires*) Tu devrais le mettre ça.
- Qu’est-ce que vous avez ressenti lorsque le reste de la ville a, en majorité, signifié son mécontentement face à la démolition de la tour ?
- Ici, ils n’étaient pas contre pourtant ils s’en moquaient. Je ne crois pas qu’ils étaient contre. Pour la plupart des habitants de la ville, la tour était un symbole. On voyait le capuchon du château d’eau de loin. Et du jour au lendemain, plus rien.
- Pourquoi a-t-on associé Saint-Étienne à cette tour, celle-ci en particulier ?
- Il manquait certainement de... On venait de subir l’industrialisation avec Bébel, Barouin et les autres. Il manquait un phare.
- Un symbole ?
- Un symbole oui. C’est bien ce que ma fille a dit « on va perdre notre emblème. » C’est ça.
- Vous avez toujours habité dans ce quartier ?
- Oui depuis très longtemps. Et je suis... Comment dire ... Un mordu du quartier.
- Pourquoi ?
- Parce que c’est... C’est Montreynaud ! On est venu en 1971 pour créer le centre commercial que l’on vient de démolir. (*Il désigne une photo accrochée sur le mur*). C’est la photo du haut.
- C’est chez vous ?
- Oui.
- Avant 1971, vous habitiez à Saint-Étienne ou vous veniez d’ailleurs ?
- Nous venions d’Aurec (Haute-Loire). Tu connais ?
- Oui.

- Et bien nous avons vécu là-bas pendant une dizaine d’années. À partir de ce moment-là, j’ai bien travaillé avec la chambre de commerce de Saint-Étienne. Il y avait une section qui s’appelait « Assistance technique aux commerces ». C’était une section qui aidait ceux qui venaient s’installer.
- Le centre commercial était-il construit quand vous êtes arrivés ?
- Si tu veux, on peut reprendre cela rapidement.
- Oui. *(Il me demande de prendre un classeur dans un placard).*
- *(Il consulte ses documents).* Voilà.
- Que représente cette photographie ?
- C’est le centre commercial avant qu’il ne soit démoli. *(Il me tend un document)* Alors, voilà les étapes de la construction du centre.
- *(Lecture d’un document)* « Michel Durafour présente le projet de création d’une ZUP : Zone à Urbaniser en Priorité, mais pour mener à bien cette opération, la ville n’a pas assez de moyens. Il propose alors la création de SEMASSET où la ville participera pour moitié. » Qu’est-ce que c’était la SEMASSET ?
- C’était un organisme financier qui a été en partie financé par la ville et qui permettait au Maire de jongler avec les budgets. Là, il a décidé la création du centre, il lui fallait de l’argent pour réaliser cela.
- En 1965, qu’est-ce qu’il y avait dans le quartier ? Les maisons Castors ?
- Ah. Là, regarde. *(Il feuillette ses documents et me montre un chapitre consacré à l’urbanisation de la colline. Ensuite, il désigne une photographie.)*
- *(Je la décris :)* ici, il y a la colline avec les travaux de terrassement. J’ai lu que le front d’urbanisme était parti du bas de la colline, avec ensuite les Maisons Castors, puis il est remonté. C’est bien cela ?
- Oui, oui.
- En 1971, c’est la mise en place du projet de la tour Plein Ciel ?
- Exactement. *(Il me montre le plan du projet de Raymond Martin).*
- Lorsque l’on observe le projet initial de Raymond Martin et que l’on observe ce qui a été fait, pourquoi y’a-t-il un tel écart ? Je pense notamment aux commerces qui devaient s’installer dans la rue commerçante.
- Les commerces qui étaient prévus... *(Il cherche dans ses documents).*
- Ils sont ici : épicerie, boucherie
- Ça, c’est le centre commercial n° 1. Cela a été fait un peu en dépit du bon sens, car ils mettent le boucher juste en face du charcutier...

- Pourquoi cela ne marchera pas ?
- *(Rires)* Il n’y a pas besoin de sortir de Saint-Cyr pour comprendre. *(Rires)*
- D’ailleurs il y en a qui sont plus malins, car à un endroit... *(il feuillette ses documents)*... Il y a deux cases qui sont prévues pour Casino.
- Les Casinos ne se sont pas installés ?
- Ils n’avaient aucune motivation... Est-ce qu’ils avaient senti... Tu sais Casino, ils sont forts pour ça. *(Sourire)*.
- Donc, vous avez vu le chantier de construction ?
- Ah oui !
- Vous avez pu le visiter ?
- Oh oui.
- Est-ce que vous avez rencontré Raymond Martin ?
- Oui bien sûr. Il n’y avait rien. La ville voulait quelque chose qui tienne la route et ils auraient fait un peu n’importe quoi si nous n’avions pas été derrière pour dire « cela ça ne va pas, il faut faire autre chose. »
- Les concepteurs ont donc consulté la population ?
- Nous consulter ? Oh, non ! On s’est imposé ! *(Il feuillette ses documents)*
- Par quels moyens vous êtes-vous imposés ? Comment avez-vous fait ?
- J’ai perdu pas mal de temps à discuter avec Pierre et Paul, avec la mairie, etc. Et voilà ce qu’ils avaient prévu sur le Forum ; lis.
- *(Lecture d’un document)* « Une supérette alimentaire générale attribuée au Casino, un teinturier, 250 m² de fleurs, une lingerie, tout pour l’enfant, une banque, photo/ciné, meubles, coiffure mixte ».
- Cela a été décidé par le cabinet Aaron sans s’occuper du reste. Aaron a voulu faire cela, mais nous, nous n’étions pas toujours d’accord.
- *(Lecture d’un document)* « La réalité est tout autre. Le Crédit lyonnais est remplacé par un cabinet d’expertise. La Société Générale remplacée par une boulangerie.
- Et il y en a eu d’autres depuis.
- “La mercerie est devenue en appartement, un bar (qui existe toujours), et les vêtements devenus primeur arabe, puis épicerie arabe.”
- Et ça il n’y a plus rien. La ville est bien embarrassée des rez-de-chaussée de la copropriété du bâtiment du Forum. Il n’y a aucun commerçant ! Nous, nous avons acheté là-haut en rez-de-chaussée pour créer notre appartement. Nous avons un superbe appartement.

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

– Lorsque l'on regarde les plans de Raymond Martin, il y a des choses assez précises dans le projet.

– Oui, mais cela correspondait à quoi ? Est-ce qu'il y en avait besoin ?

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

– Les machins que l'on voit ici, il les avait mis ailleurs aussi. D'ailleurs je l'ai fait le récit (*il feuillette ces documents*). C'est tout expliqué.

– Vous avez fait ce travail de note au fur et mesure ?

– Oui pratiquement : « Les tribulations du Casino ».

– Quand la tour Plein Ciel est finalisée, tous les appartements ne vont pas être habités. À votre avis pourquoi ?

– Je ne sais pas.

– Le quartier était présenté comme un écrin de verdure pourtant...

– Oui, ils l'ont vanté au maximum !

– Pourquoi cela n'a pas marché alors ?

– Il y a eu quelques erreurs de construction. Par exemple, il y a une partie des appartements qui est orientée plein nord. Ce n'est pas terrible.

– Certains habitants m'ont dit qu'ils entendaient beaucoup le vent...

– Oui, le vent du nord surtout.

– Il n'y avait pas que des appartements dans la tour, c'est cela ?

– Oui, il y avait un médecin, un dentiste, mais ils n'ont pas tenu.

– Pourquoi ?

– C'est le quartier, je crois, et un vice de construction. Au lieu d'imposer les choses : tant de commerces par exemple, ils auraient pu en mettre moins, équiper d'une autre façon, etc. Ils auraient dû concevoir les choses différemment.

- (*Lecture d'un document*) « La démolition est encore retardée à cause d'un désamiantage non prévu. »

– Comme si cela n'avait pas pu être prévu. Pour des spécialistes, des techniciens, c'est tout de même un peu léger.

- (*Lecture d'un document*) « L'argent englouti n'aurait-il pas mieux été utilisé à une rénovation artistique, comme [la Gazette](#) du 24/10/2010 le suggère très timidement. »

– Ah oui, j'étais partisan de cela. Garder le bâtiment, continuer à essayer de l'habiter sous certaines conditions peut-être. Visible... Je ne sais plus quelle association avait fait des projets. C'était merveilleux ! De tout Saint-Étienne cela allait rayonner. C'était un phare ;

comme pour nous quand nous sommes venus en 1972.

– Pour vous le quartier disparaît ou n'est plus visible parce qu'il n'y a plus la tour Plein Ciel ?

– En grande partie oui.

Ma fille (*il me montre une photographie*) a interviewé des jeunes qui se trouvent bien ici et qui se sont interrogés : « pourquoi on démolit ? »

- (*Lecture d'un document*) « Elle aurait alors accompagné une réhabilitation du quartier, voulue et bien appréciée. » Qu'est-ce que vous entendez par là ?

– Ils ont décidé de rénover le quartier, mais sans la transformation de la tour. C'est dommage, cela aurait été comme lorsque nous sommes venus. Le symbole pour nous, c'était la tour qui s'épanouissait en plein ciel. C'était merveilleux ! En faisant cela, ils auraient continué dans le même sens avec les divers projets qui ont été proposés.

– À l'emplacement de la tour, il n'y a plus rien aujourd'hui ?

– Ah non ! Et il n'y aura rien. Que veux-tu qu'ils fassent ?

– Dans le projet de réhabilitation du quartier, un parc avec des jeux pour enfant était prévu.

– Non, les travaux n'ont pas commencé et ils ne commenceront pas.

– Comment cela, c'est assez saisissant de voir le Forum avec ce grand espace vide au fond.

– Et oui. C'est Montreynaud.

- (*Lecture d'un document*) « Comme en 1970, elle serait aujourd'hui le symbole d'un autre renouveau et cela bien mieux qu'une destruction. Elle serait visible au-delà de Saint-Étienne, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui. » À ce titre, j'ai noté que lorsque les politiques s'emparent de l'image du quartier, que ce soit les politiques de droite ou de gauche, il y a toujours une volonté de renouveau ?

– Oui, mais c'est un vice... (*Rires*)

– J'ai remarqué au cours de mes entretiens que les habitants éprouvent et expriment une certaine forme de pessimisme...

– De déception.

– Oui. Celles des promesses qui ne seront pas tenues ?

– Oui exactement.

– Mais alors pourquoi, cherche-t-on toujours à renouveler ce quartier ?

– Parce qu'il en a besoin.

– Qu'est-ce qui ne fonctionne pas : sont-ce les projets de rénovation, la situation géographique du quartier, parce que l'on est un peu excentré de la ville ?

– Je ne crois pas, cela tient à la population. Elle était très défavorisée et on a rassemblé cette population ici.

– Le quartier de Montreynaud n'est pas le seul à accueillir une population défavorisée, c'est valable dans toute la ville.

– Oui, mais la mixité sociale n'existait pas vraiment et c'est dommage.

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

– Vous poursuivez ensuite : « Oui entièrement d'accord pour une démocratie participative, mais pas une mascarade de vote ».

– Et oui, comme ils ont fait avec les pourcentages.

– Le jour de la démolition, il y avait des ateliers de dessin pour les enfants, des espaces pour enregistrer des témoignages, le maire, etc. Qu'avez-vous pensé de tout ceci ?

– Oui j'y étais. C'était une profonde déception. Pour nous, c'est tout notre passé qui s'évanouissait. La tour c'était le symbole du futur de Montreynaud. Et là, on met tout par terre. On mettra quelques petits sapins et... Je suis moqueur. (*Sourire*)

– Si ce n'est la démolition, qu'avez-vous pensé de la prise en charge médiatique ?

– On l'a mal vécue. Parce ce que c'est notre passé qui disparaissait.

– Après la démolition, vous n'avez pas réussi à vous projeter dans l'avenir ?

– Non, car on est plus tout jeune alors c'est difficile de se projeter dans une nouvelle expérience, comme celle du centre commercial. Lorsque le quartier s'est construit, c'était attrayant. Quand on démolit cela, on ne peut être que désespéré de voir les dégâts causés.

– Après la démolition, les gravats et la coupole sont restés pendant quelques jours sur le site. Qu'avez-vous ressenti en les voyant ?

– En fait, nous sommes partis à la campagne quelques jours. Nous sommes revenus et nous nous y sommes faits. (*Rires*)

– Quand ont-ils détruit le centre commercial ?

– Ils ont refait les bêtises que nous avons évité de faire là-haut (sur la place Forum), mais rien n'a changé.

– Dans le petit centre commercial, il y avait un local municipal présentant la maquette et le nouveau projet. Vous y êtes allé ?

– J'y suis allé, mais quand j'ai constaté ce qu'ils allaient faire et qu'ils recommençaient comme dans le passé, je n'y suis plus retourné. Qu'ils se débrouillent.

Je t'ai préparé des papiers si tu veux regarder.

– (*Je lui montre un logo*)

– Alors j’avais demandé à un ami dessinateur de le faire. Il rappelle la raison d’être du quartier : d’un côté les usines, de l’autre côté la mine et coiffé en haut, Montreynaud. C’est un ancien du quartier, il a compris ce qu’il fallait faire apparaître.

– *(En feuilletant les documents, je lis)* : « Siège social : maison de quartier de Montreynaud. » Vous êtes à l’initiative de cette association ?

– En partie. Attends... C’est laquelle ?

- « Du marais à Montreynaud ».

– C’était pour écrire l’histoire du quartier. *(Tout en désignant le logo, il répond)* Qui commence là et monte sur la colline.

– Qu’avez-vous fait pour cette association ? Un travail de recherche, d’écriture ?

– Oui.

- *(Lecture d’un document)* « La tour construction : témoignage de Monsieur Boucher »

– Il était maçon et a travaillé dans tous les bâtiments du site.

- *(Lecture d’un document)* « Monsieur Boucher, en tant que chef d’équipe, participera à de nombreuses réunions de coordination. L’architecte général était Monsieur R. Martin, Monsieur Carreau était lui architecte de certains bâtiments. À l’origine, le sommet de la tour devait constituer une sorte de promenade publique. Rappelons que par temps clair, on pouvait y voir le Mont-Blanc. »

– Ah oui, c’est exact.

- *(Lecture d’un document)* « Monsieur Boucher se rappelle de rumeurs d’affaissement à cause du château d’eau contenu dans la vasque. En fait le fût qui supporte celle-ci est désolidarisé du bâtiment, de même que la seconde montée d’escalier construite dans un deuxième fût, ce qui limite les risques. »

– Attends, il y a un endroit où il parle de la façon dont ils ont monté le ciment, etc. *(Il feuillette les documents)*

- *(Lecture d’un document)* “Seule la tour a été construite de manière traditionnelle : le béton a été coulé dans des coffrages. La vasque, composée de treillis métalliques très serrés (fer de 3,5 mm tous les 3 cm), a même dû être coulée seau par seau de ciment. Travail extrêmement pénible. Un million de litres de ciment. Les installateurs de chauffage ont dû monter les radiateurs à dos d’homme jusqu’au vingt-quatrième étage.”

Monsieur Boucher habitait-il dans la tour ?

– Oui, regarde.

- *(Lecture d’un document)* “Monsieur Boucher dit qu’au début c’était merveilleux puisqu’avant en ville, il ne disposait (comme beaucoup de Stéphanois) que d’un

appartement avec w.c. sur cour, alors qu'il trouva tout le confort à Montreynaud. D'une façon générale, il se souvient d'une bonne ambiance qui s'est peu à peu dégradée. L'équipement commercial et de service ne fut pas à la hauteur : avec une banque qui quitta très rapidement le quartier, les grandes enseignes qui ne restèrent pas, notamment à cause d'une question d'accessibilité à l'immeuble et de rentabilité."

Des magasins devaient être installés à l'intérieur de la tour Plein Ciel ?

– Oui, en bas. Ce n'était pas des commerces traditionnels, une salle de cinéma par exemple... Mais je ne le retrouve pas dans mes documents.

- (*Lecture d'un document*) « La tour Plein Ciel. Au rez-de-chaussée : un bar, un restaurant, une brasserie »

– Voilà ce qui était prévu.

- (*Lecture d'un document*) « Mais jamais on n'a vu le moindre début de réalisation. »

– Exactement ! (*Rires*)

– C'est ce qui était annoncé sur plans, mais cela n'a jamais existé ?

– Exactement.

– À un moment donné, le Secours populaire s'est installé dans la tour, il me semble ?

– Oui, mais cela n'a pas tenu.

– Puis ce fut l'ASIM [Association Solidaire Insertion Montreynaud] ?

– Oui. (*Il feuillette ses documents et me montre les diverses coupures de presse qu'il a conservées.*)

– Qu'est-ce que c'est ces lettres ?

– C'est les lettres que j'ai envoyées et que j'ai reçues au sujet de la démolition.

– À l'intention de la mairie ?

– Oui. Celle-ci, c'est le premier adjoint qui m'a répondu.

– Il doit s'agir de votre lettre ?

– Oui lis la, elle peut t'apporter des précisions.

- (*Lecture de la lettre n° 1 rédigée par Monsieur Chapelon*) « Monsieur, j'ai lu avec un grand intérêt la presse du 4 février et je me permets de vous faire part de mes réflexions. La tour n'est pas uniquement le symbole du quartier, c'est une image de Saint-Étienne implantée sur une colline dominant la ville. Le Marais a grandement contribué à l'essor de Saint-Étienne, comme Creusot Loire, et que dire des mines et du développement ferroviaire de Saint-Étienne au pied de la colline. Aujourd'hui, usines et mines ont disparu ; il reste la tour, symbole d'un Saint-Étienne résolument, en 1970, tourné vers l'avenir. C'est d'ailleurs bien l'un des mobiles qui nous a poussés à nous installer au centre

commercial en 1972. Nous avons cru à l'avenir de Saint-Étienne. Quand les gens de Saint-Bonnet-le-Château regardent notre tour à l'horizon, ils disent : "Saint-Étienne est là." Si on démolit la tour, que restera-t-il de Saint-Étienne ? Certes aujourd'hui, l'état du bâtiment est un peu à l'image du quartier, c'est-à-dire en mauvais état, le symbole d'un échec. Alors deux solutions. La démolition, mais ce n'est pas un projet d'avenir, ou refaire de la tour le symbole du renouveau de Montreynaud, souhaité et engagé par la municipalité, et ce serait à nouveau une perspective d'avenir comme en 1970. Tout à l'honneur de Saint-Étienne, elle serait encore visible de loin. Montreynaud et Saint-Étienne tournés vers l'avenir. Sans aucun soupçon de racisme, je voudrais dire que l'enquête du journal n'est, semble-t-il, pas très objective. En effet à Montreynaud, il n'y a pas que des Français issus de l'immigration, l'enquête est, me semble-t-il, trop superficielle. Je me demande en effet si les pères, grands-pères, oncles ou cousins de ces jeunes n'ont pas travaillé soit au Marais, soit à l'usine ? N'est-ce pas eux qui ont écrit la belle page de l'épopée industrielle stéphanoise du XIX^e et XX^e siècle ? Supprimer la tour, n'est-ce pas couper définitivement ces jeunes de leurs racines ? N'est-ce pas oublier le rôle des travailleurs de Barouin, Bédel, de la mine dans l'histoire de Saint-Étienne ? En conclusion, le devenir de la tour n'est pas l'affaire des habitants consultés au mois de juin, c'est un agrégat, un engagement de toute la ville : rayonner ou s'effacer ? Je vous prie d'agréer, etc. »

Alors, voyons la réponse du premier adjoint. Vous avez écrit le 5 février, il vous a répondu le 18 février.

(Lecture de la lettre de réponse n° 1 de la municipalité) « C'est avec beaucoup d'intérêt que j'ai pris connaissance de votre courrier... »

– Et oui ! *(Rires)*

- (suite de la réponse n° 1 de la municipalité) « Par lequel vous me faites part de votre position quant au devenir de la tour Plein Ciel, et je vous remercie de votre contribution au débat. Celui-ci se nourrit de l'ensemble des arguments présentés qu'ils soient d'ordre technique, patrimonial ou historique comme vous avez bien voulu le faire. C'est pourquoi nous avons la volonté de consulter largement autour de cette alternative de démolition ou non, de ce bâtiment qui, quoiqu'il advienne, n'empêchera pas la municipalité de poursuivre la rénovation du quartier dans lequel vous résidez. »

– *(Rires)* C'est bien dit !

– Qu'avez-vous pensé de cette réponse ?

– Rien, car c'est celle que j'attendais.

– Vous pensiez qu’il allait argumenter ?

– Oh ben non, cela ne se fait pas. *(Rires)*

– Vous lui avez écrit beaucoup de lettres ?

– Oui. Il y a en a une autre au mois de mai.

- *(Lecture de la lettre n° 2 rédigée par Monsieur Chapelon)* « Monsieur suite à notre échange épistolaire du 5 et 18 février, j’ai bien noté le souhait municipal “nous avons la volonté de consulter largement autour de cette alternative”. Au sujet de cette consultation, je me permets de vous livrer mes constatations sur des faits constatés régulièrement.

1. La réponse obtenue sur le devenir de la tour, dans un sens comme dans un autre, est peut-être une réponse spontanée, mais n’est que très rarement l’aboutissement d’une recherche, d’une réflexion de la part de celui qui parle. Ces répliques m’apparaissent superficielles, sans preuve à l’appui et sans argument avancé.

2. La tour Plein Ciel n’est pas la seule propriété des habitants de Montreynaud. En effet combien de Stéphanois, d’habitants plus ou moins proches de Saint-Étienne ont la tour de Montreynaud dans leur champ visuel ? Ces gens-là, n’ont-ils pas aussi leur mot à dire ? »

– Et oui, ça me semble logique ?

– Pourquoi ?

– Parce qu’elle est visible de tout Saint-Étienne, pas uniquement du quartier. Prenez de Saint-Bonnet-le-Château ont dit : « Saint-Étienne est là. » Alors il n’y a pas de raison que l’on ne leur demande pas.

- *(Suite de la lecture de la lettre n° 2 rédigée par Monsieur Chapelon)* « Face à ce double constat, je me permets de soumettre l’idée suivante : ne faudrait-il pas réunir des personnalités célèbres et compétentes, chacune dans sa spécialité. Demander à ces savants d’élaborer ensemble un projet sérieux avec par exemple un architecte, un urbaniste, un économiste, un artiste, un financier, un élu municipal, un historien, etc. Ce projet pourrait être présenté le moment voulu à tous les concernés par le devenir de la tour soit pour l’approuver, soit pour le rejeter. Alors le choix serait effectué sur des bases sérieuses. »

Est-ce que vous, personnellement, avez imaginé un projet pour cette tour ?

– Non j’attendais que cela soit proposé. J’y aurai contribué bien sûr, mais cela ne relève pas de mes compétences de dire il faut si ou cela. J’attendais la proposition de ces messieurs dont c’est le métier, qu’ils nous disent : « nous pourrions faire cela » et à ce

moment-là, nous aurions pu intervenir et discuter.

– (Suite de la lecture de la lettre n° 2 rédigée par Monsieur Chapelon) « Je reste à votre disposition, etc.

PS : J'ai vu récemment la décoration picturale du centre Gounod, dans son dessin l'artiste a bien placé la tour au centre du quartier. Donc en 2009, la tour Plein Ciel est encore un signal comme sur le tract de 1971 ».

– Et oui.

– (Lecture de la lettre n° 3 de Monsieur Chapelon) « Je viens de prendre connaissance de votre nouveau courrier relatif au devenir de la tour et vous remercie de l'intérêt que vous y portez... »

– Il doit se dire : « il m'.. ». (Rires)

– (Lecture de la lettre n° 2 de la municipalité) « Comme je vous l'avais précisé dans mon dernier courrier, une consultation va être mise en place fin juin 2009. Elle permettra de choisir la solution la plus à même de répondre aux souhaits des habitants. Ce sont eux en effet qui sont le plus concernés par l'évolution de leur quartier et nous tenons à ce qu'ils s'expriment largement sur ce principe de conservation ou non de la tour Plein Ciel. Dans le cas où le bâtiment serait maintenu, un appel à projets serait lancé auprès de professionnels compétents ; la mise en valeur sous quelque forme que ce soit, serait réalisée en concertation avec les habitants. Je reste à votre disposition, etc. »

– C'est bien. (Rires) Pourquoi tu rigoles ?

– Vous me faites rire. (Rires)

– (Rires) oh, tu sais... Ils avaient décidé, c'était fait. Ils n'allaient pas changer d'avis.

– Combien de courriers avez-vous envoyé à la municipalité ?

– Je ne me souviens pas. Il y en a eu beaucoup. (Rires)

– Si vous vous attendiez à de telles réponses, pourquoi avez-vous continué ?

– Oh parce que c'est là (il me montre son cœur). Je ne lâcherai pas comme cela. C'était une façon de montrer que c'était important et ils l'ont su.

– Est-ce que votre famille vous a accompagné ou soutenu au cours de vos démarches ?

– Oh oui, cela s'est fait en équipe. Ma fille cadette est elle aussi « mordue » du quartier.

– Donc vous avez transmis cet amour pour le quartier à vos enfants ?

– Oh oui ! Ma fille cadette assiste aux réunions de quartier même si elle n'y habite plus. Ils sont tous ancrés à Montreynaud, comme moi.

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

[...]

- Votre travail de ces dernières années est vraiment impressionnant.
- Oh, tu sais... S'il y a des choses qui peuvent te servir, il ne faut pas hésiter.
- Au cours de mes recherches, j'ai pu voir que vous avez participé à la rédaction d'un ouvrage Ville d'art et d'histoire : « Montreynaud une histoire, une colline ».
- Oui en effet. Je suis bien renseigné ! (*Rires*)

Il y a justement une classe de primaire qui est venue me voir il y a quelques semaines. Je leur ai parlé de l'histoire du quartier. La prochaine fois, c'est moi qui y vais. Je dois apporter des fossiles que mon petit-fils a trouvé ici. (*Rires*)

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

- Est-ce que vous pourriez m'expliquer ce qu'est « Vitrine du quartier » ?
- J'ai créé cette association pour mettre en avant tous les aspects positifs du quartier. Nous avons une place dans le centre commercial, une vitrine. Par exemple, j'ai organisé plusieurs expositions de photo de classe. Les mamans qui venaient faire les courses étaient parfois étonnées de retrouver leurs familles : « oh tu as vu, on dirait ton père ici ! Ton frère ? ». Cela a créé un mouvement fantastique, jusqu'au moment où ils m'ont mis à la porte.
- Pourquoi donc ?
- Ils voulaient récupérer le local. J'ai tout perdu, toute la collection de photo ; j'en avais plus de huit cents environ et j'ai tout perdu.
- Avez-vous trouvé un autre local pour continuer ?
- J'ai continué mon travail à l'AGEF. Tu comprends, je ne peux pas rester sans travail. Même aujourd'hui ! (*Rires*) Je ne peux pas m'en passer.

(Il feuillette ses documents)

Alors tu vois, c'est le plan du centre commercial. Nous avons proposé tous ces espaces à Casino (*il me montre les espaces sur le plan*). Ils n'en ont pas voulu alors nous les avons partagés.

- Où était-il ce centre commercial ?
- À l'emplacement de l'actuel.
- Qu'avez-vous ouvert comme commerce ?
- Une droguerie d'abord, puis une épicerie. Regarde la photo (*il la désigne du doigt*).
- Pourquoi l'avez-vous transformée en épicerie ?
- Ce n'était plus rentable.
- Lorsque vous vous êtes installés à Montreynaud, avez-vous acheté votre appartement dès les débuts ?

– Non, nous avons d’abord été locataires, puis nous avons investi.

Lorsque le centre commercial a été construit, un architecte dont le nom m’échappe était installé à Saint-Priest-en-Jarez. Il a mis sur la construction du centre un de ses salariés pour suivre l’opération au jour le jour. Je me souviens d’une altercation que nous avons eue à propos des locaux commerciaux. La moitié des commerces avait une réserve en sous-sol ; l’accès se faisait depuis la chaussée et obligeait à descendre une dizaine de marches. Pour chaque commerce, le local avait un vasistas avec un cadre métallique. Mais pendant la construction, j’ai commandé un cadre à un artisan du coin. Il me l’a fabriqué et posé, mais quand l’architecte est venu pour voir l’avancée des travaux, il voulait me le faire enlever.

– Pourquoi ?

– Parce qu’il n’était pas conforme à ce qu’il avait dit. Ce qu’il proposait était beaucoup plus cher que ce que j’avais payé. Je lui ai tenu tête et c’est resté tel quel. *(Rires)*

– L’une des volontés du projet était de respecter un code graphique et visuel : ligne épurée, blanc, gris, etc. C’est bien cela ?

– Oui, il fallait s’y tenir sauf si on arrivait à lui tenir tête, mais je ne sais pas si c’est arrivé bien souvent.

– Combien y avait-il de commerçants à l’origine ?

– Nous étions onze.

– Comment vous a-t-on présenté le projet : grâce à de la publicité, des réunions de présentation, de concertation, etc. ?

– C’est une société dont j’ai oublié le nom qui nous a remis ces prospectus lorsque nous sommes allés nous renseigner sur les logements. Comme nous devions nous loger à proximité du centre commercial, nous avons mis une option sur l’un des bâtiments de la place du Forum *(il les désigne du doigt le plan d’un prospectus publicitaire : cercle noir)*. Parmi les trois bâtiments, un seul a été réalisé. À côté se trouvent la maison de quartier, puis un terrain de football. Ça, c’était la première étape.

Pendant la seconde étape, chaque entreprise de construction avait une baraque de chantier, située en contrebas du site (il désigne du doigt l’espace). Voici la place du Forum, les baraques de chantier étaient dessous. Par là.

– Si je résume, ici nous avons le Forum, le Belvédère et la tour Plein Ciel au bout ; c’est cela ?

– Oui c’est bien cela. La place que l’on appelle le Forum est ici.

– Pourquoi l’architecte a-t-il choisi ces noms : Forum, Belvédère, etc. ?

– Je n’en ai aucune idée...

– (*Lecture du document*) « Le Forum perpétue la tradition romaine d’un lieu de rencontre, de flânerie et d’affaires. Une place abritée du vent par une barrière d’immeuble parallèle, mais baignée de lumière et de fraîcheur grâce à un harmonieux agencement de jardin, de jets d’eau et de galeries.

– Que veux-tu de mieux ? (*Rires*)

– Était-ce comme cela dans la réalité ?

– (*Rires*) Oh non, cela n’a jamais été la réalité !

– Au cours d’autres entretiens, les habitants de la place m’ont parlé des courants d’air.

– (*Il désigne le plan*) Le nord est ici, donc il y avait beaucoup de courants d’air, c’est bien vrai ! Il y avait un couloir !

– Dans votre ouvrage, vous proposez une photographie de la maquette du projet de Raymond Martin. Avez-vous assisté à l’une de ces présentations ?

– Oh oui ; il y avait beaucoup de baratin, mais je ne pourrais pas te redire précisément...

– Pendant le chantier, ont-ils fait appel à des entreprises locales ou extérieures ?

– C’est Raymond Martin qui était le grand patron de la construction et c’était toutes des entreprises stéphanoises.

– Était-ce une volonté de l’architecte ou de la municipalité ?

– Je crois que c’était la volonté de l’architecte parce que la ville... (*Il fait le geste de se laver les mains*)

– Un tel chantier a dû générer beaucoup d’emplois et sur une période assez longue : deux, trois ans.

– Oui tout à fait. (*Il désigne un document*) Tiens regarde.

– (*Lecture du document*) “Nous avons le plaisir de vous informer que vous avez été désigné pour un logement de quatre pièces, plus une cuisine, dans l’immeuble n° 13 A dans la ZUP de Montreynaud. Vous voudrez bien passer le 14 à nos bureaux pour le versement de vos arrhes et le règlement de la caution.”

– Nous étions les premiers à nous installer dans l’immeuble.

Interruption de l’entretien par l’équipe soignante.

– Lorsque le Géant Casino a ouvert ses portes, nous avons décidé, avec la chambre de commerce, de supprimer une partie de la droguerie pour installer une supérette alimentaire. Cela n’aurait pas été facile de concurrencer Casino...

Tout le quartier venait faire des courses chez nous. Je vais te raconter un exemple de notre utilité : un matin, je reçois la visite d’un client qui travaillait à la poste. Il me posa

carrément la question suivante : “Hier, j’ai été au centre-ville, au Prisunic, j’ai acheté une pile pour mon boîtier, mais je me suis trompé de grosseur. Je venais voir si vous aviez la même marque et si vous pouviez me l’échanger.” (Rires) Cela te montre quel était notre rôle... (Rires) Du dépannage.

– Qu’est-ce que ce commerce représentait pour vous ?

– Pour nous, c’était la promesse d’un beau commerce et non de dépannage.

Regarde ce qui était prévu.

- (Lecture du document) “Le projet d’implantation commerciale est confié par la ville de Saint-Étienne à un cabinet parisien : le cabinet Aaron. Au sujet de cette étude, on peut noter :

Elle a été diligentée par le seul cabinet Aaron sans y associer d’autres institutions locales telles que la Chambre de Commerce.

Elle a été menée sur des données commerciales se référant aux années 1950-1960, etc.

L’architecte en chef de la ZUP, désigné par la ville de Saint-Étienne, Monsieur Raymond Martin a inclus le projet Aaron dans son propre projet d’urbanisme, voir :

- nomenclature éditée par le cabinet Aaron
- le tract édité en 1971 par la SEMASSET.

L’idée maîtresse est la suivante :

Une grande place très attractive : le Forum. Seuls les commerces de luxe et les services y ont droit de cité. Quatre centres commerciaux satellites, des commerces de première nécessité tenus à l’écart du luxe.”

– Oui et dans la tour Plein Ciel...

– (Lecture du document) “Son rez-de-chaussée est occupé par : un bar, un restaurant, une brasserie” et vous ajoutez ensuite “(jamais on a vu le moindre début de réalisation)”.

– Et le centre administratif était au pied de la tour, mais là aussi cela n’a jamais été vraiment fait.

– En effet, vous ajoutez “au pied de l’Esplanade on trouve : banque, disques, librairie, boutique 20 ans, dépôt motos-cycles, chaussures, boutique gadgets, boutique design, horlogerie, teinturier” puis “Rien ne voit le jour”.

– On devait trouver !

– Au pied de chaque bâtiment, c’est ça ?

– Oui

– Pourquoi cela ne s’est-il pas fait ? L’architecture n’était pas adaptée ou a-t-on modifié

les plans pour ne faire que des logements ?

– Je ne me souviens pas. On l’a vécu, mais je ne peux plus te dire la raison.

– Dans votre document, vous décrivez que dans chaque bâtiment il y a des commerces : l’Esplanade, le Capitole, le Forum.

– Oui

– Si je comprends bien, tout ceci n’a pas été fait, au bénéfice d’un centre commercial annexe ?

– Exactement.

– Dans votre document, vous citez : “Mandaté par la ville, le cabinet Aaron ne va pas hésiter, le nouveau quartier de Montreynaud sera une réussite et le sommet de la colline en sera le cœur : le Forum (place), largement équipé en service administratif, social et surtout en commerces. Oui, le Forum (place) va perpétuer la tradition romaine d’un lieu de rencontre, de flâneries et d’affaires.” Ce texte était sur la brochure ? Et le cabinet Aaron a fait la gestion des copropriétés après ?

– (*Rires*) Oh non ! Ils n’ont pas fait grand-chose. Il a fallu se battre avec lui pour obtenir... Là où il avait prévu l’implantation du Casino, Casino a dit “niet ! Je n’en veux pas”. Il (cabinet Aaron) n’a rien fait pour remplacer le Casino.

– Donc en fait, ils ont vendu des espaces, mais n’ont pas cherché à...

– Non !

– (*Lecture d’un document*) “Le Cabinet Aaron prévoit donc la création d’environ soixante-quinze à quatre-vingts commerces de toutes tailles, assortiment d’un grand choix”

– Ça faisait un ensemble luxueux et c’est là-dessus qu’on s’était engagé à venir à Montreynaud.

– Et vous vous êtes rendu compte rapidement que ça ne serait pas comme cela ?

– Bien sûr, parce que mille ménages à l’ouverture du centre, pour nous c’était bien ! Mais combien ont été réalisés ?

Interruption de l’entretien par l’équipe soignante.

– Un exemple : les mamans, qui ne savaient pas lire ni écrire le français, donnaient des petits morceaux de papier avec la liste de ce qu’elles voulaient prendre. Il fallait voir ce que ça donnait. Ce n’était pas au top de l’orthographe. Les enfants amenaient la liste et je préparais les sacs de courses pour de nombreuses familles. J’ai gardé ces listes de courses. Et je veux bien prêter ce recueil, pas de poésie, mais je ne veux pas qu’on le tourne en ridicule. Je veux qu’on respecte ces mamans qui ont été victimes comme nous de supercherie. Je les ai toujours défendues. Je n’ai pas voulu qu’on les tourne en ridicule.

Entre ce que l'on nous avait promis et la réalité... Cela fait deux choses différentes !
Chacun faisait ce qu'il a à faire.

(*Soupir*) C'est comme cela que l'on écrit l'histoire.

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

Nous feuilletons sa documentation.

– Ici c'est l'histoire des commerces.

- (*Lecture d'un document*) "D'un commerce à un appartement". Là, c'est l'histoire de votre logement ? Vous avez dû modifier le règlement de la copropriété du bâtiment du Forum pour transformer le local commercial en habitation ?

– Oui, cela s'est fait lors d'une assemblée générale. Cela a été voté à l'unanimité.

– Et ça, c'est une publicité de votre commerce ? (*Je désigne une photographie*)

– Oui.

– C'est vous qui l'aviez dessinée ?

– (*Il désigne les reproductions de plusieurs publicités de commerces locaux*) La presse sociale : c'est une personne qui s'était autoproclamée le patron de Montreynaud... et il voulait tout diriger. Il éditait une brochure financée par des publicités. Nous avions fait paraître les nôtres. Nous cherchions à développer d'autres activités, comme le ressemelage des chaussures. Je les portais chez un cordonnier qui faisait des travaux de réparation de godasse. Une fois par semaine, je lui portais les chaussures qu'on nous avait déposées. Nous travaillions également avec une blanchisserie.

– Au final, vous aviez certes un commerce, mais vous rendiez des services qui n'existaient pas à Montreynaud.

– Et oui ! Et qui nous attiraient de la clientèle !

Interruption de l'entretien par l'équipe soignante.

- (*Lecture d'un article de presse*) "La naissance d'une union locale de consommation", qu'est-ce que c'est ?

– Ma fille et ma belle-fille ont assisté à une réunion d'information, ce qui pour moi était tout à fait normal, mais cela n'a pas plu aux autres commerçants. Le lendemain matin, lorsque j'ai ouvert mon commerce, les commerçants du centre se sont précipités dans le magasin pour m'insulter et me traiter de traître...

– Pourquoi ?

– Parce que ma famille avait osé se mélanger avec les consommateurs.

– Je ne comprends pas.

– Parce que ma fille et ma belle-fille ont assisté à une réunion de consommateurs, nous

avons trahi les autres commerçants. Du moins ils l'ont vu comme cela, alors que pour nous c'était une collaboration. Mais c'est passé très rapidement. Nous étions une copropriété et vu que j'étais président... J'ai décidé ensuite de remettre ma casquette en leur disant de se débrouiller. Ma fille et Anne ont eu peur quand elles les ont vus arriver.

– Vous avez pu vous réconcilier ?

– Lorsqu'il y a eu la réforme des statuts, nous avons créé une association de commerçants... Et comme par hasard ils m'ont désigné comme président !

Ensuite il feuillette ses documents et me présente chacun d'entre eux.

[...]

- **Archives**

CINÉMATHÈQUE DE LA VILLE DE SAINT-ETIENNE

- ANONYME, *Terrenoire, Montreynaud, Saint-Jean-Bonnefonds (1969 à 1974) Rushes*, Couleur/Muet, 20 minutes, Atlantic Films, 1974. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 1721.
- ANONYME, *Travaux à Terrenoire, Montreynaud et Saint-Jean-Bonnefonds de 1969 à 1974*, Couleur/Muet, 12 minutes, Atlantic Films, 1970. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 7563.
- ANONYME, *Plein Ciel ou prends garde à la tour*, Super 8/DV Cam/Couleur/Son, 23 minutes. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 5897.
- BAILLY-COWELL Patrick, *Un site et des hommes*, Beta SP/Couleur/Son, 1 minute 78, Atlantic Films, 1971. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne.
- BAUGUIL Dominique, *Sous la tour, une colline*, Couleur/Son, 52 minutes, CLC Productions, 2012. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 7497.
- BOUAZIZ Dahmane et les élèves d'une classe de 3^e dans le cadre d'un Projet Artistique et Culturel, Collège Michel Seguin, *Chacun sa tour*, Couleur/Son, 52 minutes, 2011. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne.
- CHARMEAU Aimé, *Les Castors de Montreynaud*, N&B/Muet, 30 minutes, 1992. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 2386.
- NIVOT Eric, *Mons Reynaudi*, N&B Son, 21 minutes, Films du Minotaure/Auvitec Lyon, 1993. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 2975.
- REBEAUD Jean-Paul, *Montreynaud : Entre souvenirs et réalités*, Beta SP/Couleur/Son, 60 minutes, 2001. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 5296.
- TREILLAND Béatrice, *Montreynaud : état des lieux*, Couleur/Son, 22 minutes, Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, Association de Recherche d'Etudes et de Formation, 1994. Cinémathèque de la Ville de Saint-Étienne, 788.

ARCHIVES MUNICIPALES DE LA VILLE DE SAINT-ETIENNE

(Classées de manière chronologique)

- ANONYME, « ZUP de Montreynaud Notice technique », p. 1-5, 1^{er} août 1974, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 2.
- ROUSSET Raymond, « Peu de promesses mais beaucoup d'espoir », *Le Dauphiné libéré*, 30 janvier 1976, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 3.
- GIRARD (A.), « Une ville... un quartier. », *La Tribune — Le Progrès*, p. 14, 13 octobre 1978, Archives municipales de Saint-Étienne.
- GIRARD (A.), « Le château d'eau, mille m3 qui ne fuiront pas », *La Tribune — Le Progrès*, p. 14, 17 novembre 1978, Archives municipales de Saint-Étienne.
- GIRARD (A.), « Alternance des rotations réclament les usagers », *La Tribune — Le Progrès*, 27 avril 1979, Archives municipales de Saint-Étienne.
- GIRARD (A.), « La restructuration du haut de la ZUP », *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 10 avril 1981, Archives municipales de Saint-Étienne ?
- JASSERAND (J.-P.), « L'envers du décor » *Loire-Matin*, 26 juin 1981, Archives

municipales de Saint-Étienne.

ANONYME, « Des problèmes propres aux grands ensembles », *Loire-Matin*, 27 octobre 1982, Archives municipales de Saint-Etienne, n° 23.

ANONYME, « Montreynaud est devenu un quartier comme les autres », *Vivre à Saint-Étienne*, p.1, novembre 1982 Archives municipales de Saint-Étienne, n° 25.

TESTA Bruno, « Le rêve de Montreynaud » *Loire-Matin*, p.7, 5 1983, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 28.

STARWIASKI William, «Faut-il conserver la galerie couverte du forum ? » *Loire-Matin*, 20 septembre 1983, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 30.

CHENOU Laurence, « La colline hétéroclite, radiographie d'un quartier à travers son urbanisme », *La Tribune — Le Progrès*, p. 12, 2 décembre 1983, Archives municipales de Saint-Étienne.

R. (R.), « Monsieur le Maire à l'écoute de la colline » *Loire-Matin*, 19 juin 1985, p. 9, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 30.

GENESTY Florian, « M. Dubanchet en visite officielle à Montreynaud », *La Tribune — Le Progrès*, p. 9, 19 juin 1985, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 40.

F. (V.), « Le forum de Montreynaud au cœur du débat », *Loire-Matin*, p. 12, 26 juin 1986, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 42.

BABATZ Robert, « "Plein ciel", plus qu'une tour, un symbole », *Loire-Matin*, p. 9, 7 août 1987, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 43.

S. (C.), « Trop c'est trop », *La Tribune — Le Progrès*, 21 juillet 1991, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 48.

PAILLAS Frédéric, « Montreynaud, la vie de château... d'eau », *La Tribune — Le Progrès*, p. 11, 15 septembre 1995, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 60.

WAZ (V.), « Montreynaud 2001 Banlieue fragile ? », *La Tribune — Le Progrès*, 20 janvier 1996, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 66.

WAZ (V.), « Montreynaud 2001 Quel avenir ? », *La Tribune — Le Progrès*, 21 janvier 1996, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 67.

WAZ (V.), « Le Maire à la rencontre de 10 000 stéphanois », *La Tribune — Le Progrès*, p. 14, 23 mai 1996, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 79.

ASMANI Lynda, « La théorie des grands ensembles ! », *La Tribune — Le Progrès*, p. 11, 23 mai 1996, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 87.

ANONYME, « La coupole nous contemple », *La Tribune — Le Progrès*, p. 11, 19 mars 1998, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 129.

ANONYME, « Montreynaud : l'épopée des castors », *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 16 mai 1999, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 107.

ANONYME, « Montreynaud : l'histoire d'une population », *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 23 mai 1999, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 108.

GAVIDIA André, « Saint-Étienne : les oubliés de la tour », *La Tribune — Le Progrès*,

- 16 février 2000, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 111.
- DECOT Véronique, « Tour Plein Ciel de Montreynaud, Des familles dans des situations dramatiques » *La Tribune — Le Progrès*, 2000, Archives Municipales de Saint-Étienne, n° 125.
- ESSERTEL Claude, « Un château d'eau pour arroser Montreynaud », *La Tribune — Le Progrès*, 23 août 2000, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 133.
- ANONYME, « La Tour Plein Ciel sort du rouge – La copropriété à pied d'œuvre », *La Tribune - Le Progrès*, 29 octobre 2001, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 142.
- DUMAS Patricia, « La Tour Plein Ciel, l'embellie », *La Tribune — Le Progrès*, 27 juillet 2002, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 152.
- M. (J.), « R. Martin, disparition d'un grand bâtisseur », *La Tribune — Le Progrès*, p. 10, 5 septembre 2002, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 152.
- J. (B.), « Le grand projet de ville s'intéresse à l'avenir des copropriétés », *La Tribune — Le Progrès*, p. 14, 28 novembre 2002, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 158.
- Ville de Saint-Étienne, « Rappel du contexte : les difficultés et les mesures engagées », *Lettre d'information Tour Plein Ciel*, p. 1-4, mai 2003, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 185.
- J. (B.), « Le Grand Projet de Ville dopé par la loi Borloo ? », *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 9 novembre 2003, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 189.
- J. (B.), « Copropriété ZUP : Objectif OPAH », *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 9 novembre 2003, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 18
- ANONYME, « Dalle du forum : le bout du tunnel ? », 2004, Archives municipales de Saint-Étienne.
- ANONYME, « Montreynaud : le projet de renouvellement urbain dans les starting-blocks », 2004, Archives Municipales de Saint-Étienne.
- GALLO Stéphanie, « Partir oui, mais pas dans n'importe quelles conditions », *La Gazette de la Loire*, p. 13, 20 février 2004, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 194.
- ANONYME, « Tour plein Ciel : Des copropriétaires inquiets et dans l'attente », *La Tribune — Le Progrès*, 2004, Archives Municipales de Saint-Étienne.
- LAFFAY Alain, « De nouvelles ambitions pour la zone franche de Montreynaud », *La Tribune — Le Progrès*, 2004, Archives Municipales de Saint-Étienne.
- ANONYME, « Développement Urbain de Montreynaud - "Réaliser ce qui est prévu, développer des perspectives d'avenir" », *La Tribune - Le Progrès*, p. 14, 14 juin 2005, Archives municipales de Saint-Etienne, n° 206.
- ANONYME, « Un deuxième projet plus ambitieux pour Montreynaud », *La Tribune — Le Progrès*, p. 11, 5 juillet 2005, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 208.
- PERBEY Jacques, « Zone franche urbaine, Montreynaud précurseur en 1977 », *La Tribune — Le Progrès*, p. 8, 9 novembre 2005, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 210.
- ANONYME, « Montreynaud, réunion de rentrée autour du grand projet de la ville », *Publication inconnue*, 2006.
- ANONYME, « Accueil solidarité insertion Montreynaud pose ses bagages place du forum », *La Tribune — Le Progrès*, 9 décembre 2006, Archives municipales de

Saint-Étienne, n° 226.

- GOUBATIAN Dominique, « La campagne vue... du quartier de Montreynaud à Saint-Étienne », *La Tribune — Le Progrès*, 2 avril 2007, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 237 bis.
- COHENDET Emmanuelle, « Nous n'abandonnons pas Montreynaud », *La Gazette de la Loire*, 7 septembre 2007, p. 8, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 245.
- ANONYME, « Montreynaud — Des panneaux et des travaux », *La Tribune - Le Progrès*, 3 décembre 2007, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 248.
- Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine (ANRU), « Pour vous la ville aménage le nouveau Montreynaud », 2007, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 249.
- ANONYME, « Les habitants doivent reconquérir l'espace public », *La Tribune — Le Progrès*, 12 juin 2008, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 222.
- ANONYME, « L'emploi et l'habitat, les 2 piliers de la dignité humaine », *La Tribune — Le Progrès*, 30 juillet 2008, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 256.
- CHAUMEIL Christine, « Sur les hauts de Montreynaud, ils se sentent abandonnés », *La Tribune — Le Progrès*, 25 octobre 2008, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 258.
- ANONYME, « Une maison ouverte aux projets », *La Tribune — Le Progrès*, 28 novembre 2008, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 259.
- X. (A.), « La Tour Plein Ciel sera-t-elle détruite ? », *L'Essor*, 30 janvier 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 263.
- BRET Denis, « Tour Plein Ciel à Montreynaud : rayonner ou s'effacer », *La Tribune — Le Progrès*, 4 février 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 270.
- COHENDET Emmanuelle, « Toujours Plein Ciel ? », *La Gazette de la Loire*, 13 février 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 272.
- S. (B.), « La caisse des dépôts s'associe à Montreynaud », *L'Essor*, p. 15, 13 février 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 213.
- TSIOLIS Nathalie, « On en est où ? La tour s'enterre », *La Gazette de la Loire*, p. 4, 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 216.
- D. (B.), « Le sort de la Tour Plein Ciel entre les mains des habitants », *L'Essor*, 16 juin 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 215.
- ANONYME, « Tour de Montreynaud : les habitants seront invités à voter », *La Tribune — Le Progrès*, p. 10, 18 juin 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 217.
- ANONYME, « L'avenir de la Tour Plein Ciel passera par une consultation des habitants », *La Tribune — Le Progrès*, p. 14, 22 juin 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 218.
- JOUBERT Dominique, Ska, « Tour Plein Ciel à Montreynaud : elle sera démolie d'ici fin 2010 », *La Tribune — Le Progrès*, 28 juin 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 219.
- BRET Denis, « Le devenir de la Tour Plein Ciel se décide aujourd'hui », *La Tribune — Le Progrès*, 28 juin 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 222.
- D. (B.), « La Tour Plein Ciel disparaîtra », *L'Essor*, 3 juillet 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 221.
- TSIOLIS Nathalie, « Adieu à la Tour Plein Ciel ! », *La Gazette de la Loire*, 3 juillet 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 223.
- ANONYME, « Le forum à l'abandon », *La Tribune — Le Progrès*, 29 octobre 2009, Archives

- municipales de Saint-Étienne, n° 227.
- ANONYME, “Réaménager ensemble la dalle du forum”, Bulletin municipal d’informations *Saintémag*, p. 27, décembre 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 265.
- ANONYME, “Une nouvelle étape d’aménagement à Montreynaud”, *L’Essor*, 4 décembre 2009, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 231.
- MONTAGNIER Rodolphe, “Une nouvelle partition pour Montreynaud ?”, *La Gazette de la Loire*, 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 233.
- ANONYME, “Le quartier est en train de changer en mieux” *La Tribune — Le Progrès*, 10 avril 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 239.
- ANONYME, “La concertation sur la dalle arrive à sa fin”, Bulletin municipal d’informations *Saintémag*, p. 33, 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 241.
- ANONYME, “Sollicité travaille la mémoire du quartier” *La Tribune — Le Progrès*, 5 août 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 244.
- ANONYME, “Tour Plein Ciel : les préparatifs de démolition avancent”, *La Tribune — Le Progrès*, 30 août 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 246.
- ANONYME, “ANRU, une information pour un quartier en devenir” *La Tribune — Le Progrès*, 17 novembre 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 248.
- TRUCHON Jérôme, “La tour ‘Plein Ciel’ ne tombera pas au printemps”, *La Gazette de la Loire*, 24 décembre 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 251.
- ANONYME, “Un grand souffle balaye la Tour Plein Ciel”, Bulletin municipal d’informations *Saintémag*, p. 29, avril 2010, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 295.
- ANONYME, “Tour Plein Ciel, le compte à rebours est lancé”, Bulletin municipal d’informations *Saintémag*, p. 33, janvier 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 253.
- B. (Guillaume), “Marie-Claude, maîtresse de maison”, *Tam-tam*, n° 142, p. 5, juillet-août 2011, Archives municipales de Saint-Étienne.
- B. (Guillaume) “Une tour, symbole de l’urbanisme des grands ensembles”, *Tam-tam*, n° 142, p. 15, juillet-août 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 296.
- ANONYME, “Foudroyage de la Tour Plein Ciel, la date est arrêtée”, *La Tribune — Le Progrès*, 30 juillet 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 265.
- ANONYME, “Foudroyage programmé de la Tour Plein Ciel”, *L’Essor*, 9-15 septembre 2011, Archives municipales de Saint-Etienne, n° 266.
- TRUCHON Jérôme, “6 millions pour sauver le Forum”, *La Gazette de la Loire*, 16 septembre 2011, p. 9, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 267.
- ANONYME, “Conseil de quartier, quand la Tour Plein Ciel tombera”, *La Tribune — Le Progrès*, 6 octobre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 269.
- TRUCHON Jérôme, “Le coût de la démolition de la Tour Plein Ciel s’envole”, *La Gazette de la Loire*, 11 mars 2011, p. 9, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 257.
- ANONYME, “L’adieu à la tour Plein Ciel”, Bulletin municipal d’informations *Saintémag*, n° 29, p. 8-9, novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 298.
- ANONYME, “La Tour Plein Ciel se drape de blanc pour disparaître”, *La Tribune — Le Progrès*, 10 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 273.
- G. (M.), “Montreynaud, de nouveau attractif ?”, *L’Essor*, 11 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Etienne, n° 274.
- COHENDET Emmanuelle, MONTAGNIER Rodolphe et Jérôme TRUCHON, “Derniers jours d’une condamnée”, *La Gazette de la Loire*, 18 novembre 2011, p. 2, Archives

- municipales de Saint-Étienne, n° 275.
- COHENDET Emmanuelle, MONTAGNIER Rodolphe et Jérôme TRUCHON, “Le Docteur en est presque malade”, *La Gazette de la Loire*, 18 novembre 2011, p. 3, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 275.
- COHENDET Emmanuelle, MONTAGNIER Rodolphe et Jérôme TRUCHON, “Le foudroyage pour les nuls”, *La Gazette de la Loire*, 18 novembre 2011, p. 4, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 275 bis.
- COHENDET Emmanuelle, MONTAGNIER Rodolphe et Jérôme TRUCHON, “La fin du phare de Saint-Étienne”, *La Gazette de la Loire*, 18 novembre 2011, p. 5, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 275 bis.
- BRET Denis, “Tour Plein Ciel, le referendum qui aurait pu tout changer...”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 18, 22 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 276.
- JOUBERT Dominique, “Démolition de la Tour Plein Ciel, on va perdre notre emblème”, *La Tribune — Le Progrès*, 23 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 277.
- BRET Denis, « Démolition de la tour - Aujourd’hui un clocher qui s’en va », *La Tribune - Le Progrès*, p. 10-11, 24 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 278.
- ANONYME, “L’espace Gounod prêt à accueillir les habitants déplacés”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 19, 24 Novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 279.
- ANONYME, “Bye-bye la tour”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 19, 24 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 279.
- MARSAL Baptiste, “Démolition de la Tour Plein Ciel, le jour d’après”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 10-11, 25 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 280.
- ANONYME, “Le jour où la tour est tombée”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 13, 25 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 280.
- ANONYME, “Il y a une vie après la tour”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 18, 26 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 281.
- ANONYME, “On avait pris nos précautions et rien n’a bougé”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 21, 27 novembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 282.
- CLEMENT Céline, “Ces 2 secondes où on a vu la tour s’effondrer”, *L’Essor*, p. 9, 2-8 décembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 283.
- MONTAGNIER Rodolphe, “Désorientation”, *La Gazette de la Loire*, décembre 2011, p. 5, Archives Municipales de Saint-Étienne, n° 285.
- COHENDET Laetitia, “La Tour Plein Ciel, la fin d’un règne”, *La Gazette de la Loire*, 2 décembre 2011, p. 21-24, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 286.
- ANONYME, “La tour, un mois après : peu de regrets, luminosité et paysage aidant”, *La Tribune — Le Progrès*, 24 décembre 2011, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 289.
- ANONYME, “La Tour Plein Ciel au passé, les ‘feuilles mortes’ pour bientôt”, *La Tribune — Le Progrès*, p. 16, 14 février 2012, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 292.
- ANONYME, “Entre urbanisme, espaces publics et absence de commerces”, *La Tribune — Le Progrès*, 7 juin 2012, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 299.
- ANONYME, “Le centre commercial du haut quartier laissé à l’abandon”, *La Tribune — Le Progrès*, 13 juillet 2012, Archives municipales de Saint-Étienne, n° 302.
- RIGOT Méline, “Économie : S’installer à Montreynaud offre des avantages fiscaux”, *La*