



Unité Mixte de
Recherche
1563
"Ambiances
Architecturales
& Urbaines"

L'observation récurrente : une approche reconstructive de l'environnement construit.

Pascal Amphoux - 2002



école nationale
supérieure
d'architecture
de grenoble

Pascal Amphoux est géographe, architecte, écologue, professeur à l'EnsA de Nantes et chercheur au Laboratoire Cresson, UMR 1563 Ambiances architecturales et urbaines à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble.

Pour citer ce document :

Amphoux, Pascal (2002). **L'observation récurrente : une approche reconstructive de l'environnement construit.** in : G. Moser & K. Weiss, (ed.). *Espaces de vie: Aspects de la relation homme-environnement* Paris : Armand Colin. p. 227-244

CRESSON

ENSA Grenoble
60 Avenue de
Constantine
B. P. 2636 - F 38036
GRENOBLE Cedex 2
tél + 33 (0) 4 76 69 83 36
fax + 33 (0) 4 76 69 83 73
cresson@grenoble.archi.fr
www.cresson.archi.fr

Pour consulter le catalogue du centre de documentation : http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/pmb/opac_css/

Dernière mise à jour : 2007

L'Observation récurrente
Une approche reconstructive de l'environnement construit

par
Pascal Amphoux
IREC, EPFL, Lausanne
CRESSON, EAG, Grenoble
Janv. 2002

A paraître dans
Psychologie environnementale, Méthodologies et Intervention
Ouvrage collectif sous la direction de Gabriel Moser et Karin Weiss

Indirecte, interprétative et cumulative, telle peut être schématisée notre conception de l'approche qualitative des environnements construits.

Qu'est-ce qui fait la qualité sensible d'un logement, d'un espace de travail ou d'un quartier ? Qu'est-ce que la domesticité, qu'est-ce que la territorialité, qu'est-ce que l'urbanité ? Comment comprendre et exprimer l'identité des espaces vécus ? Ou encore qu'est-ce qui fonde l'ineffable sentiment du chez-soi, la pratique ordinaire ou la représentation implicite et collective d'un territoire particulier ? Compte tenu de la forte charge affective et/ou idéologique qui enveloppe de telles problématiques, leur approche ne peut être à nos yeux qu'*indirecte*. En effet, si l'on interroge les gens "directement", c'est-à-dire en leur posant des questions précises sur leurs souhaits ou leurs "aspirations", on risque de n'obtenir que des réponses stéréotypées, reflétant, par exemple, les discours ambiants de l'écologie, de la qualité de vie et de la protection de l'environnement.

Du même coup, l'approche qualitative que nous pratiquons est fondamentalement *interprétative* – et non explicative : nous ne cherchons pas à prouver ou à vérifier la véracité de telle pratique dans une logique hypothético-déductive, nous cherchons à révéler et à comprendre des comportements ordinaires, le plus souvent inaperçus, et pour cela nous ne pouvons que nous inscrire dans une logique interprétative qui consiste à recomposer des faits et gestes, déjà composés ou récités par leurs acteurs. Autrement dit, pour reprendre une distinction classique en épistémologie des sciences sociales, nous visons la compréhension des phénomènes plus que leur explication¹ – leur *co-préhension* plus que leur explicitation disciplinaire.

Enfin, l'approche doit être dite *multiple et cumulative* – nous verrons qu'elle repose sur le principe de récurrence. Pour limiter l'arbitraire de l'interprétation et parvenir à objectiver des phénomènes, il faut croiser des interprétations différentes, "naturellement subjectives" (au sens où la subjectivité ne peut elle-même être conçue autrement que comme la recomposition, naturelle, d'autres subjectivités), et contrôler de la sorte le degré d'objectivité de ce que l'on avance en fonction d'un *taux de redondance intersubjective*. A un premier niveau, on peut chercher à établir de tels recoupements au sein du même matériau d'analyse (en l'occurrence des discours ou des récits), mais il est évidemment intéressant de redoubler ces possibilités de recoupement en multipliant et en cumulant plusieurs corpus différents sur la même pratique, la même situation ou la même ambiance.

Ainsi avons-nous pris l'habitude de croiser des techniques différentes qui permettent, par des moyens contrastés, de constituer autant de corpus sur le même thème ou la même problématique : la technique des cartes mentales, l'enquête topo-réputationnelle², l'itinéraire³, le parcours commenté⁴, le parcours rétro-commenté⁵, le recueil

¹ Ces parti-pris méthodologiques inscrivent nos travaux dans une perspective proche de celle d'une ethnosociologie qui, comme le montre Gérard Derèze, plaide pour "une fécondation interdisciplinaire limitée" et pour des "démarches qualitatives croisées". Pour un bilan sur ces méthodes, voir Derèze, 1994.

² On trouvera une explicitation de ces deux techniques, adaptées au contexte d'analyse portant sur l'environnement sonore dans le chapitre intitulé "L'identité sonore urbaine".

³ Technique inventée par Jean-Yves Petiteau (cf. Petiteau, Pasquier, 2001)

⁴ Cf. le chapitre rédigé dans cet ouvrage par Jean-Paul Thibaud

⁵ Adaptation de la technique précédente au déplacement automobile (Amphoux, 1998)

d'anecdotes⁶, l'entretien sur écoute réactivée et l'observation récurrente, pour celles que nous avons formalisées ou adaptées dans divers contextes de recherche. Toutes reposent sur les principes précédents et consistent à libérer la parole de la personne interviewée, par un artifice de représentation ou de perception qui sert de **catalyseur de la parole** : le dessin dans le cas des "cartes mentales", le tour de parole dans celui des réunions de groupe que suppose l'enquête topo-réputationnelle, le déplacement physique dans l'espace pour les itinéraires ou les parcours, l'écriture pour le recueil d'anecdotes, l'enregistrement sonore pour l'écoute réactivée ou la production d'images, comme on va le voir, pour l'observation récurrente. Dans tous les cas, on recueille des discours riches et foisonnants, qui sont certes plus hésitants que si le questionnement était direct, mais qui, du coup, révèlent en négatif et comme par défaut, les fondements d'une pratique ordinaire de l'espace et d'un rapport sensible à son environnement.

De ces matériaux qui livrent un discours en émergence, instable et toujours renégociable, il s'agit alors, dans un deuxième temps, de préciser des règles rigoureuses de recomposition, de fixation et de conceptualisation, dans des formes d'écriture ou de restitution adéquates : la description polygraphique, la typologie de motifs topologiques (d'effets sensibles et/ou de figures sociales), la carte d'identité sonore ou végétale, pour celles que nous avons mises au point ces dernières années.

Le chapitre sur l'identité sonore urbaine a été l'occasion de décrire les techniques de la carte mentale, de l'enquête phono-réputationnelle et de l'écoute réactivée et de montrer leur complémentarité. Le texte qui suit se limite à décrire la méthode de l'observation récurrente, dont on précise la technique de mise en oeuvre en 1^{ère} partie et les modalités d'expression et de restitution en 2^{ème} partie⁷.

L'observation récurrente

- Une technique de repérage et d'objectivation des phénomènes

Concrètement, la "technique de l'observation récurrente", que nous avons initialement formalisée sous ce nom dans un contexte de recherches portant sur l'espace domestique avant de les mettre en oeuvre dans des travaux sur l'espace public (Amphoux, 1990, 1992, 1994), consiste à soumettre des documents photo- ou vidéographiques de situations choisies à l'interprétation de spécialistes de disciplines différentes et/ou à celle des habitants ou des usagers du lieu analysé (c'est une méthode d'observation), en les faisant réagir sur les commentaires ou interprétations de ceux qui les ont précédé (c'est le principe de la récurrence).

1. RESSAISSEMENTS

Indirecte, interprétative et cumulative, cette technique l'est par trois biais différents, qui constituent autant d'orientations méthodologiques complémentaires :

⁶ Technique inventée par Jean-François Augoyard (Augoyard, 1984) et reprise par nous-même dans divers travaux (cf. par exemple Amphoux, 1989, 1998) consistant à demander à des tiers de rédiger en quelques lignes cursives des expériences vécues personnellement ou colportées par d'autres autour du thème de la recherche.

⁷ Ce texte est une version abrégée et remaniée d'un chapitre intitulé "L'observation récurrente" publié dans M. Grosjean et J.-P. Thibaud, 2001

- non pas faire parler les gens, mais **faire parler le lieu** ; ceci suppose que l'on admette l'hypothèse que les lieux parlent, ou du moins qu'ils disent quelque chose sur les pratiques et représentations que l'usager s'en fait ;
- non pas se limiter à une observation sensible ou à un relevé ethnographique sur les lieux-mêmes, mais passer par le médium de la **représentation photographique ou vidéographique** pour autoriser une observation rétrospective - contrôlable et répétable ;
- non pas analyser les séquences photo- ou vidéographiques selon un modèle (sémiotique, psycho-sociologique, topologique ou autre), mais croiser les regards disciplinaires les plus différents et promouvoir la **multiplicité des interprétations** comme moyen d'objectivation.

2. SOURCES ET ANTECEDANTS

Cette technique tire parti d'expériences et de principes exploités dans de nombreux travaux antérieurs. Trois sources principales méritent d'être citées :

- les **travaux de sociologie urbaine** qui ont utilisé la photographie comme moyen d'investigation⁸ ; ces travaux ont montré que le pouvoir d'émotion propre à la photographie, que sa force référentielle intrinsèque et les effets de mise à distance qu'elle autorise en font un instrument précieux lorsque l'on veut "faire parler les lieux"⁹ ;
- la **technique des entretiens sur écoute réactivée**, mise au point au CRESSON dès les années 80 pour étudier les phénomènes sonores ; comme il est montré dans le chapitre sur l'identité sonore urbaine, cette technique consiste, face aux difficultés éprouvées par tout un chacun à qualifier un environnement sonore, à faire réagir les gens à partir de l'écoute d'une séquence sonore - que celle-ci restitue leur propre environnement sonore (c'est alors l'habitant lui-même qui est interviewé et qui se met à réagir sur les ressemblances ou les différences de perception entre l'écoute et son vécu personnel - cf. par exemple, Augoyard, Amphoux, Chelkoff, 1985) ou qu'elle donne à entendre des phénomènes sonores particuliers que le chercheur tente de spécifier (ce sont alors des personnes étrangères à la situation enregistrée qui sont interviewées et qui s'engagent, en fonction de leur compétence disciplinaire ou de leur sensibilité, dans une activité de reconnaissance ou d'extrapolation précieuse pour l'interprétation dudit phénomène – cf. par exemple Augoyard, Amphoux, Balay, 1984) ; la méthode proposée ici peut être considérée comme son homologue dans le champ de l'image : par analogie, on pourrait dire qu'il s'agit d'entretiens sur "observation réactivée"¹⁰ ;

⁸ Cf. notamment Ledrut, 1973, Chalas et Torgue, 1981. Cf. aussi nos propres travaux sur la mémoire collective en milieu péri-urbain (Amphoux, Bassand, Daghini, 1988) : ou sur l'appropriation des espaces domestiques (Amphoux, 1990).

⁹ Par exemple, devant des photographies de leur village, les habitants réagissent de manière très immédiate parce que la photo leur montre ce qu'il voient tous les jours comme ils ne l'ont jamais vu ; c'est donc bien le lieu qui s'exprime en eux par le médium de la photo, plus que le contraire.

¹⁰ On comprendra plus loin que l'observation récurrente est à la fois réactive, au sens où l'on demande aux gens de réagir à des images, et réactivée, au sens où l'on réactive le contenu d'un entretien au cours de l'entretien suivant, en remettant en circulation les idées ou les observations qui y avaient été faites.

- la **théorie de l'approche connotative**, telle que nous l'avons formalisée dans nos travaux d'écologie humaine (Amphoux, Pillet, 1985), qui fait reposer l'approche interdisciplinaire d'un objet de recherche sur quatre points de méthode : la traverse, la connotation, la récurrence et l'autoréférence. Sans approfondir la question de son fondement théorique, la méthode d'approche empirique que nous proposons ici ressaisit précisément chacun des points précédents ¹¹.

3. LA REALISATION DE SEQUENCES IMAGEES

LA SELECTION DE SITUATIONS EXPRESSIVES

Avoir recours au document visuel pour approcher un objet de recherche, c'est devoir **focaliser** celui-ci sur un nombre limité d'espaces ou de situations, dont il faut pouvoir supposer qu'il ressaisissent au mieux la réalité de l'objet d'étude. Il est des cas où le choix peut être déterminé a priori en fonction des objectifs de l'étude. Mais en règle générale, nous nous efforçons de contrôler une telle représentativité en tenant compte, dans une phase préliminaire de consultation des habitants (par exemple par les techniques de cartes mentales ou d'enquête toporéputationnelle), du taux de redondance des évocations de chacune des situations à retenir.

UN CONTRAT DE PRISE DE VUE ET DE MONTAGE

Le recours à des professionnels de l'image est éminemment souhaitable. Il doit être envisagé comme un moyen supplémentaire de croiser des compétences et des interprétations différentes, au niveau de la prise de vue d'abord, mais aussi au niveau du choix des images, de la mise en forme des scénarios, voire du montage. Ceci requiert la mise en place d'une **relation contractuelle entre chercheur et réalisateur**, que l'on peut résumer de la manière suivante.

1. Le chercheur fournit une **explication générale de la démarche** et précise l'objectif, habituellement double, de la prise de vue :

- faire parler les gens sur la situation ou le lieu évoqué autour de la thématique traitée (finalité interprétative et heuristique);
- permettre une diffusion des résultats de la recherche et une sensibilisation à la problématique traitée auprès d'un public extérieur (finalité documentaire et didactique);

2. Le chercheur met au point une **fiche synoptique au preneur de vue**, dont l'objectif est de synthétiser, sous une forme résumée, le maximum d'informations, de commentaires ou de représentations utiles ou nécessaires à la prise de vue sur le terrain. Reprenant et adaptant les habitudes acquises et formalisées dans le domaine de l'environnement sonore, quatre rubriques ont été distinguées :

- une rubrique "Localisation", dans laquelle sont précisés la localisation du terrain ou de la situation, ainsi que d'éventuels points de repère pour la prise de vue ;

¹¹ Schématiquement, on peut considérer, que : "la traverse", c'est **le lieu ou la situation investiguée**; "la connotation", c'est la **représentation** que chaque nouvel interprétant apporte au corpus d'images déjà établi; "la récurrence", c'est le **travail de réactivation** des images déjà recueillies dans un entretien au cours des entretiens suivants; "l'autoréférence" enfin, c'est **l'effet de saturation** des interprétations qui, à force de récurrence et de ressaisissements successifs, finissent par trouver leur cohésion propre et permettent alors de dégager une catégorie objectivée, un concept d'analyse ou un critère d'aménagement.

- une rubrique "Intention", qui précise le contenu attendu de la séquence en définissant un concept dominant et quelques connotations d'ambiance à restituer (critères qualitatifs, citations, ...) tirées des entretiens ou des observations des phases préliminaires ;
- une rubrique "Composition", qui fait des propositions formelles sur les moyens d'expression de l'intention précédente (plans fixes, travellings, effets spéciaux, rapport image / son, ... pour le montage de séquences vidéo, règles de progression ou principes de mise en ordre d'images fixes dans une séquence photographique) ;
- une rubrique "Information" enfin, destinée à préciser d'une part les horaires ou les jours plus favorables à la prise de vue, d'autre part les données factuelles les plus diverses ne rentrant pas dans les catégories précédentes.

3. A partir de ces données, le réalisateur ou le photographe est chargé de proposer et de soumettre à discussion un scénario de prise de vue, en s'efforçant de restituer l'ensemble des données précédentes dans un **synopsis précis** des images, des plans ou séquences prévus, des effets recherchés, des éléments à ajouter ou retrancher, ... La prise de vue n'a lieu que lorsque la discussion sur ce synopsis avec le chercheur a abouti.

4. Un même principe de concertation et de mise au point est appliqué après la prise de vue au niveau du montage. Le réalisateur fait un premier choix de *rushs* et en organise succinctement un **pré-montage** qui préfigure ce que sera la séquence finale ou la série photographique. Après accord et discussion avec le chercheur par rapport aux objectifs et intentions définis préalablement, le montage définitif est effectué.

5. Pour la vidéo, l'une des difficultés de la réalisation est de parvenir à des séquences brèves. Des durées oscillant entre 1 et 2 minutes paraissent les plus favorables. En-deçà, il est rare de pouvoir exprimer l'ensemble des hypothèses. Au-delà, le spectateur oublie trop d'informations et le commentaire devient plus hasardeux. De même, pour la photographie, il importe de parvenir à des séries courtes, soit que le nombre d'images pour une même situation soit effectivement limité, soit que la série soit conçue comme une manière de décrire le contexte de la situation, rapidement visionnée, pour amener à focaliser l'observation et les commentaires sur une image finale, plus longuement visionnée et commentée.

4. L'INTERPRETATION DES SEQUENCES

LE PRINCIPE DE RECURRENCE

Le travail précédent de réalisation des séquences vidéo ou des séries photographiques oblige le chercheur à préciser d'emblée, pour chacune, un certain nombre d'**hypothèses préalables** et d'interprétations sur les pratiques et représentations des lieux investigués. Ce sont ces interprétations qu'il s'agit de contrôler.

La technique consiste alors à soumettre ces séquences visuelles à des spécialistes d'autres disciplines, en leur demandant d'en décrire le contenu, puis d'en donner certains éléments d'extrapolation ou d'interprétation. On constate alors que certaines observations reviennent, identiques à celles que le chercheur a lui-même effectuées, mais que d'autres au contraire disparaissent et doivent être considérées comme strictement subjectives, propres à la sensibilité ou à la spécialité de chacun. Faisant alors retour sur les hypothèses et interprétations initiales, ces observations, soigneusement consignées, contribuent à en modifier ou à en **préciser le contenu**.

L'opération est répétée avec une succession d'intervenants de compétences et de disciplines aussi diverses que possible. Faisant systématiquement retour sur les images

ou les interprétations données lors des séances précédentes, on en arrive donc progressivement à désigner des axes d'interprétation dominants qui, à force de redondance, échappent à la subjectivité initiale et à **objectiver** ainsi, **par récurrence**, des traits spécifiques de l'identité des lieux filmés ou photographiés.

UN "ECHANTILLON EXPRESSIF"

L'entretien peut être **individuel ou collectif**. C'est là une souplesse intéressante de la méthode qu'il est recommandé d'exploiter, les entretiens collectifs gagnant en réactivité rapidité et spontanéité ce qu'ils perdent en possibilités d'approfondissement individuel des observations.

Second élément de souplesse, le **nombre des entretiens** est adaptable suivant les conditions de la recherche. On peut toutefois considérer qu'il doit être compris, pour chaque vidéogramme, entre cinq (*seuil de validité* de la démarche en-deçà duquel les redondances risquent d'être insuffisantes pour assurer un minimum d'objectivité) et dix (*seuil de saturation* au-delà duquel le taux de redondance perceptive est habituellement tel qu'il devient inutile de poursuivre l'enquête).

L'échantillon, enfin, n'est pas représentatif, au sens statistique du terme ; nous proposons plutôt de parler d'**"échantillon expressif"**, au sens où c'est le maximum d'expressivité qui est recherché. Le principe-même de l'objectivation par récurrence reposant en effet sur la diversité a priori des regards portés sur la situation observée, celle-ci constitue le critère de choix dominant des personnes sollicitées : plus les observateurs sont a priori différents, plus le degré d'objectivité de l'observation commune sera grand a posteriori. En règle générale, on veille à couvrir un spectre socio-professionnel large et à équilibrer l'échantillon entre trois paroles :

- celle des "professionnels de la vision" (architecte, photographe, animateur TV, cinéaste, ...) ;
- celle des spécialistes de la thématique traitée et/ou des observateurs de l'usage et des pratiques ordinaires de l'espace urbain (sociologue, anthropologue, psychologue, journaliste, chroniqueur, ...) ;
- celle des habitants ou des usagers du lieu, choisis en fonction de leur capacité d'expression et d'observation du quotidien.

Il est évident que les personnes sollicitées pour les raisons précédentes peuvent l'être à plusieurs titres à la fois : le professionnel peut être un usager du lieu, le spécialiste un habitant, l'usager avoir telle ou telle compétence spécifique, etc. L'important, c'est d'équilibrer et de confronter le son des trois "voix" que les cinéastes ont pris l'habitude de distinguer dans leur rapport à l'image (Chion, 1982, 1985) : la voix "off" des premiers, la voix "out" des seconds et la voix "in" des usagers.

DUREE ET CONSIGNES D'ENTRETIEN

La durée d'un entretien fructueux oscille habituellement entre 1h30 (temps en dessous duquel il est difficile d'acheminer la personne vers des commentaires approfondis) et 3 heures (temps au-delà duquel la fatigue devient trop forte).

Quant aux consignes d'entretien, elles peuvent être résumées en trois points :

- **rappeler** brièvement le cadre et les objectifs de la recherche en précisant les éventuels stéréotypes culturels auxquels nous tentons d'échapper ;
- **visionner** une première fois la séquence photographique ou vidéographique et faire réagir immédiatement la ou les personnes interviewées sur les impressions dominantes, avant de lui demander une description plus analytique des éléments qui composent le fragment, puis de l'acheminer vers d'éventuelles extrapolations plus conceptuelles; la technique consiste,

schématiquement, à aller du plus factuel au plus interprétatif ; peuvent pour mémoire être distingués quatre niveaux de commentaires : celui de la description, celui des associations, celui de l'interprétation et celui de l'appréciation ¹² ;

- **relancer** en permanence la parole de l'interviewé, pour activer la récurrence, sur trois modes principaux : en jouant avec les quatre niveaux précédents ; en proposant un deuxième, voire un troisième visionnage, quitte à faire varier les conditions de vision (modification des réglages, coupure du son, arrêt sur image à la demande, ...) ; en énonçant les hypothèses préalables formulées par l'équipe de recherche ou les commentaires faits par d'autres personnes lorsque le discours spontané tend à s'épuiser.

5. ESTHETIQUES DE LA RECEPTION

Des diverses expériences d'utilisation de la photographie ou du vidéogramme que nous avons menées à des fins scientifiques, nous tirons deux remarques principales.

1. La réception des images est, en règle générale, excellente. Le support photographique ou télévisuel ne fait l'objet d'aucune résistance particulière : il y a même une sorte d'adhésion implicite au contenu, qui fait de l'image en général un "embrayeur de communication" très performant pour toutes sortes d'enquêtes qualitatives. Sans doute la banalité de l'usage de la photo et le poids culturel de la télévision y sont-ils pour beaucoup, mais cette adhésion au médium tient aussi à ce que l'on pourrait appeler la force icônique du référent : en vidéographie peut-être plus encore qu'en photographie, "le sujet impose toujours sa présence", et "les images photographiques ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde" (Sontag, 1983). Autrement dit, les spectateurs tendent, au moins dans un premier temps, à décrire ce qui se passe comme s'ils y étaient - le détachement ne venant que dans un deuxième temps, lorsqu'on le conduit et lui demande en quelque sorte de ralentir sa perception pour accéder à des propos plus analytiques, qui reprennent conscience de l'interprétation qu'ils effectuent.

2. La qualité de la prise de vue est déterminante. Il s'agit d'abord de **qualité technique**, qui doit être irréprochable : d'une part, le moindre problème d'exposition, de netteté ou de qualité tend à focaliser les commentaires sur ces défauts plutôt que sur le contenu, ce qu'il faut évidemment éviter, d'autre part il faut rendre possible des conditions de visionnement performantes : la projection sur grand écran est a priori plus favorable (effet d'immersion) que sur moniteur ou support papier (effet de distanciation). Disons dans ce cas qu'il est nécessaire d'adopter un format minimum (18x24) pour permettre une réelle attention au détail. Mais il s'agit aussi de **qualité esthétique** : l'expérience semble en effet nous montrer qu'il est possible d'établir une corrélation entre la qualité esthétique de la séquence et l'intérêt ou la diversité des propos et commentaires suscités. Les séquences dans lesquelles un parti esthétique est clairement affiché, celles dans lesquelles l'intention donnée par le chercheur donne lieu à une interprétation plus tranchée du réalisateur, celles même où certains effets sont utilisés et mis au service du concept proposé (incrustations, superpositions, ralentis), donnent lieu à des commentaires beaucoup plus riches. La perception de la présence d'un auteur et la clarté d'un message tranché semblent donc faciliter le discours. En un sens, plus le message est fermé, plus l'oeuvre est ouverte à une multiplicité d'interprétations (Eco, 1965). Le spectateur peut alors prendre position par rapport à un message qui lui paraît clair, sa

¹² Pour plus de détail sur ces quatre niveaux, cf. les mêmes principes dans l'explicitation du protocole d'entretien sur écoute réactivée au chapitre "L'identité sonore urbaine".

parole est en quelque sorte libérée. Autrement dit, nous pensons pouvoir prétendre que la valeur heuristique de la séquence est renforcée par sa cohésion formelle. Il y a là tout un champ de réflexions sur le recoupement des critères scientifiques et des critères esthétiques - un plaidoyer, même dans le cas d'un usage scientifique, pour la production d'un cinéma ou d'une photographie d'auteur.

La description récurrente Un mode d'écriture et de restitution des situations

Décrire sera considéré par certains comme un aveu d'impuissance : faute d'explication rationnelle et de démonstration cohérente, faute de construction logique et de connaissance objective, nous serions contraints de nous contenter de descriptions "littéraires", que l'activité libre et non protocolaire condamnerait à n'avoir d'existence qu'en dehors du champ de l'objectivité scientifique. Pourtant, nous aimerions soutenir la légitimité d'une telle démarche, dans la lignée d'auteurs tels que Guy Debord, Pierre Sansot, Alain Médam ou Georges Pérec, et rendre possible sa réintroduction dans le champ des constructions scientifiques, ou du moins dans celui de processus d'objectivation des phénomènes qui échappent à l'analyse positive ordinaire.

1. LA RIGUEUR DE LA DESCRIPTION – UNE APPROCHE POLYGRAPHIQUE

D'une part, on peut retourner la condamnation précédente : face à un monde de plus en plus éclaté, dans lequel les pratiques sont de plus en plus diversifiées et les univers de plus en plus fragmentés, l'explication scientifique objective apparaît parfois elle-même impuissante - de sorte que ***l'urgence aujourd'hui serait de décrire le monde***, de réapprendre et de réinventer des modalités de description du monde qui ne poursuivent pas l'explication de chaînes causales mais qui en offrent une meilleure compréhension et qui réintègrent en force la dimension sensible.

D'autre part, si la description par nature ne peut jamais prétendre à l'***exactitude*** (une image descriptive n'est pas vérifiable - on ne peut pas la mesurer et elle ne démontre rien), nous aimerions montrer qu'elle peut ne pas manquer de ***rigueur*** (une image descriptive peut paraître incontournable - si elle ne démontre rien, elle montre mieux et on ne pourra l'oublier). Davantage, la description, en tant que méthode d'approche de l'environnement urbain, doit regagner en rigueur ce qu'elle perd en exactitude ¹³.

D'où la question suivante : sur quelles ***règles d'écriture*** peut être fondée la rigueur d'une description ? Une fois de plus, c'est le principe de récurrence qui fonde, ***rigoureusement***, la démarche : d'une part la description se présente comme la reconstruction par le texte de ce qui était déjà reconstruit par l'image, puisqu'elle-même, on l'a vu, était conçue comme la reconstruction par la prise de vue d'une parole habitante ; d'autre part, le texte doit être structuré comme une suite récurrente de fragments qui, se ressaisissant mutuellement, constituent autant de modalités de la même description. A l'approche monographique pratiquée jadis par des sciences humaines assoiffées d'objectivité positiviste, se substituerait alors une approche "polygraphique" ou polyphonique, qui s'efforce de donner à voir le processus d'objectivation à l'œuvre. A la monographie qui, par une écriture unique, vise à couvrir un champ de manière exhaustive, substituons donc ***la polygraphie***, en croisant et en confrontant des modalités d'écriture différentes :

¹³ Sur la distinction entre exactitude et rigueur, voir par exemple : Serres, 1993

l'évocation du lieu, la composition de l'image, la recomposition des commentaires et l'invention de concepts intermédiaires.

2. EVOCATION DU LIEU OU DE LA SITUATION

Première modalité de la description : **évocatrice**. Chaque monographie s'ouvre sur une brève évocation du lieu ou de la situation. Il s'agit en quelque sorte de planter le décor pour donner le ton et faire comprendre brièvement le contexte dans lequel se situe la monographie - description au sens romanesque et presque balzacien du terme : on plante le décor, on décrit les lieux, on donne à voir ou à pressentir quelque chose. Objection immédiate : cette évocation n'est-elle pas totalement subjective et attachée à la personnalité de l'auteur ? Réponse : non, car elle intègre les descriptions des personnes interviewées dans une phase préliminaire. Déjà à ce premier niveau, la description est redescription - l'interprétation ré-interprétation.

3. COMPOSITION DE L'IMAGE

Seconde modalité de la description : **littérale et narrative**. Ce paragraphe est destiné à donner une idée précise et aussi fidèle que possible de la suite des images ou de la façon dont le vidéogramme a été composé. L'évocation du premier paragraphe, par là, se redouble et se précise. Le texte, ici, colle à l'image visionnée.

4. RECOMPOSITION DES COMMENTAIRES

Troisième modalité de la description : **reconstructive, phénoménologique et réaliste**. Ce paragraphe constitue le corps principal du texte de chaque monographie.

Il est **reconstruit**, à partir de l'ensemble des réactions, des commentaires et des interprétations redondants fournis par les interviewés à la découverte et à l'analyse du vidéogramme. Par un patient travail de sédimentation, de recoupements et de regroupements, les images s'agglomèrent autour de "nébuleuses sémantiques" - un peu comme des nuages de points se dessinent dans une analyse factorielle - que le texte s'efforce de dégager progressivement autour de quelques thèmes qui, récurrents dans l'ensemble des appréciations, apparaissent rétrospectivement comme des thèmes *essentiels* - au sens où ils révèlent, peut-être, une certaine essence du lieu. D'où la dimension phénoménologique de la démarche.

L'essence d'un lieu ou d'un phénomène n'est pas une idée intelligible qui serait donnée par un protocole d'analyse, si fin soit-il; elle est ce qui apparaît lorsque les choses se ressaisissent pour avoir un sens - propre -, lorsque mille images émanant de commentaires étrangers les uns aux autres s'agencent pour redonner sens au lieu qu'elles décrivent, lorsque mille pratiques, quotidiennement répétées, s'agencent secrètement pour fonder ce qu'on appelle parfois "l'esprit du lieu" - pour lui donner un "visage", reconnaissable entre tous.

Fictions ? Nous ne le pensons pas : et nous espérons avoir montré, sur pièces (cf. par exemple Amphoux, 1987, 1990, 1994) que le point de vue adopté est même fondamentalement **réaliste**. L'essence recherchée, à ce niveau de la description, n'est pas quelque chose d'abstrait, c'est au contraire le fondement du réel, ce qui fonde la réalité du lieu, sa nature la plus enfouie - c'est la façon qu'il a, culturellement et historiquement, de se sédimenter, de devenir archive et mémoire de la ville.

A la cohérence d'un raisonnement, la description substitue donc ici la cohésion des images, des pratiques et des représentations - elle consiste à révéler des affinités, des

résonances et des voisinages, à tenter de **dire le monde**, les choses ou les lieux, tels qu'ils sont (racontés, récités, représentés), c'est-à-dire tels que, culturellement, ils se figent et se fixent dans l'imaginaire collectif.

5. INVENTION DE CONCEPTS INTERMÉDIAIRES - MOTIFS, EFFETS, FIGURES

Quatrième modalité de la description : **déconstructive, phénoménologique et nominaliste**.

Déconstructive parce qu'après avoir reconstruit un discours collectif autour des dites "nébuleuses sémantiques", il est nécessaire d'en fixer les essences et, à la lettre, d'en déconstruire le sens a posteriori, en désignant quelques concepts-clés qui permettent de fixer les idées. Dernier travail sur les images, dernier retour de la récurrence. On reste dans une **perspective phénoménologique**, puisqu'en un sens, c'est bien une sorte de "réduction eidétique" que nous pratiquons finalement, tentant d'extraire, à force de variations imaginaires innombrables, une sorte d'invariant irréductible¹⁴. Mais on retient cette fois un **point de vue nominaliste** et presque inverse du précédent, que nous avons qualifié de réaliste. "Oh, vous savez, les essences, ça n'existe pas dans la réalité, ce sont des espèces d'images irréelles et pour le moins idéalisées !..." Ça n'existe pas, mais sans elles, je n'ai pas de prise sur le monde; d'où la nécessité de les nommer - pour répondre à ce besoin de schématiser, de simplifier ou de typifier le monde, pour mieux comprendre ces lieux et ces liens de sociabilité en les situant par rapport à des pôles extrêmes et idéaux, même si, dans leur pureté, ils n'existent pas. "C'est bien joli, mais il n'en reste rien", entend-on souvent après une première lecture d'un texte littéraire : la description nous a peut-être touché, nous avons senti qu'elle disait vrai, mais nous ne sommes pas en mesure d'en restituer le contenu. Pour cela, il nous faut énoncer quelques-mots-clés, quelque *punctum* (Barthes, 1980), quelque "image centrale"¹⁵, quelque "concept intermédiaire" qui permette de nommer et de typifier des situations caractéristiques, mais qui nous ré-achemine en même temps vers une pensée opérationnelle et une ouverture au projet d'architecture ou d'urbanisme.

Pour notre part, nous en avons défini trois, le motif, l'effet et la figure, qui constituent autant de modalités supplémentaires de description dans l'approche polygraphique du territoire.

Le premier concept, **le motif**, désigne une façon pour le lieu de *se sédimer dans une configuration spatiale* spécifique. Mais le motif n'est pas l'espace, au sens métrique. Ou alors, c'est l'espace, abstraction faite de toute mesure. Exemple : lorsque nous parlons du "motif de la Place", nous ne signifions pas l'existence matérielle d'une place de telle ou telle dimension, mais nous désignons de manière précise le rapport spécifique (connu, vécu et sensible à la fois), qu'une place entretient avec la ville : l'espace libre (dimension spatiale et environnementale dominante), le lieu public (dimension sociale et médiale) et la position, la façon de s'y placer (dimension sensible et paysagère).

¹⁴ Rappelons que la "réduction eidétique" est la technique, initiée par Husserl, qui permet de réduire le phénomène à son essence - celle-ci pouvant être désignée comme "l'invariant qui persiste en dépit de toutes les variations que l'imagination fait subir à l'exemple qui sert de modèle" au phénomène analysé (Dartigues, 1972).

¹⁵ Pour reprendre l'expression de Peter Brook, qui fait de *l'image centrale* un instrument de mémoire ("Restent gravés dans la mémoire du spectateur un schéma, une saveur, une ombre, une odeur, une image. C'est l'image centrale de la pièce qui subsiste, sa silhouette et, si les éléments sont bien dosés, cette silhouette révélera le sens; cette forme sera l'essence de ce que la pièce a voulu dire"), et même une finalité implicite de la mise en scène théâtrale : "Je n'espère pas me rappeler avec précision le sens, mais à partir de l'image centrale, je suis capable de le retrouver. C'est que la pièce a atteint son but" (Brook, 1968).

Le second concept, ***l'effet***¹⁶, désigne une façon pour le lieu de *s'actualiser dans le temps*. Mais l'effet n'est pas le temps, au sens causal du terme. C'est l'effet sensible, abstraction faite de toute cause - un effet non causal. Exemple : lorsque nous parlons d'"effet de Partition", nous ne signifions pas tant le découpage de l'espace en plusieurs parties distinctes que la perception paradoxale et quasi musicale d'une simultanéité harmonieuse entre ces parties, aussi bien sur le plan temporel (dimension sensible dominante) que sur celui de l'espace (dimension environnementale) ou de l'usage (dimension médiale).

Le troisième concept, ***la figure***, désigne enfin de manière homologue, une façon pour le lieu de *s'incarner dans un personnage*. Mais la figure n'est pas la personne, au sens individuel du terme. Ou alors, c'est la Personne, abstraction faite de l'individu. Exemple : lorsque nous esquissons la "figure du Passant", l'individu passant ne fait figure que s'il représente, de manière abstraite et anonyme, "l'homme qui passe" en général - c'est-à-dire à la fois celui qui amarre l'espace public (et sans lequel celui-ci perdrait immédiatement son caractère public - dimension médiale dominante), celui qui traverse un lieu borné et clairement délimité (auquel il confère une échelle - dimension environnementale), et celui qui donne à voir une certaine durée (bornée rigoureusement par un instant d'apparition et un instant de disparition - dimension paysagère).

Rappelons que ces trois concepts construisent avec le plus de rigueur possible des formes pures et invariantes et qu'à ce titre elles sont inexactes - au sens où elles n'existent jamais, telles quelles et dans leur forme pure, dans la nature ou dans la ville. Chaque situation réelle apparaît comme une recombinaison de ces formes idéales : un lieu concret donne sans doute à percevoir un motif dominant, mais le site est composé d'éléments qui sont empruntés à des motifs différents; de même, si le lieu exacerbe un effet particulier de manière particulièrement prégnante, le mythe qui se développe autour est une recombinaison d'une multitude d'effets; de même encore, s'il donne à voir une grande figure du quartier, les rituels de sociabilité qui s'y développent au quotidien pourront sans doute être décrits comme un enchevêtrement de comportements empruntés à diverses figures.

Ouvertures

Les quatre modalités de la description ne sont pas une obligation. L'important est leur multiplicité, et c'est elle qui marque la bifurcation méthodologique entre la monographie et la polygraphie. Un mode d'écriture ne dit pas la même chose qu'un autre. Ce qu'on ne peut dire avec un, il faut le dire avec l'autre. Et ce n'est que des résonances que le chercheur parvient, à force de ressaisissements, à établir entre des formes d'expression différentes, que naît le sens de la description, c'est-à-dire celui de la situation décrite, ou encore celui d'un comportement, d'une pratique ou d'une représentation dans son contexte. Pour conclure, nous ferons deux remarques sur les implications possibles de la méthode.

La première touche l'ouverture du principe de récurrence. Si, comme on l'a vu, celui-ci fonde la méthode d'observation, il fonde aussi la polygraphie, comme méthode d'écritures multiples vouée à en exprimer le sens (plus qu'à le représenter). Encore faut-il souligner que celle-ci peut amener à faire retour, en un troisième mouvement, sur les images initiales, voire sur le terrain pour en extraire des images nouvelles, qui ré-expriment à leur tour l'esprit du lieu. Demander au photographe, au cinéaste et/ou à l'infographiste

¹⁶ Sur la notion d'"effet sonore", telle qu'elle a été développée par l'ensemble de l'équipe du CRESSON, cf. Augoyard, Torgue, 1995.

d'exprimer par l'image ce que la polygraphie a synthétisé par l'écrit, aller chercher des motifs, des effets ou des figures pour les donner à voir, à sentir ou à percevoir par d'autres modalités que le texte, croiser les potentialités d'expression de l'écrit, de l'image de la parole et du son, ... On peut même imaginer que le processus soit continu, que les modalités de la description orale, écrite, iconographique ou sonore soient en quelque sorte mises en boucle, qu'elles trouvent leur support sur des sites internet attachés à la description de territoires localisés et que la polygraphie se redouble pour devenir une **"polygraphie multimédia"**, ...

La seconde remarque touche les champs d'application de la méthode. Si celle-ci trouve naturellement sa place parmi les méthodes d'analyse *in situ* des pratiques ou des représentations de l'espace sensible, qu'une psychologie de l'environnement doit aujourd'hui commencer à intégrer, nous souhaiterions insister sur le potentiel d'usage qu'elle offrent en termes opérationnels. Sans doute les résultats obtenus, dans leur modalité expressive (et non représentative), ne peuvent-ils déboucher sur aucune recette d'aménagement - et à ce titre ne sont pas **"applicables"**. Ils permettent par contre d'**impliquer** le concepteur ou le promoteur - dans une connaissance intime du territoire, dans un imaginaire collectif invisible ou dans la complexité des pratiques ordinaires du lieu sur lequel ils s'appêtent à intervenir. Ainsi la polygraphie pourrait-elle respectivement constituer – et nous l'expérimentons pas à pas dans des situations de projets opérationnels d'échelles très diverses :

- un **matériel de base** pour le concepteur, le projeteur ou la maître d'oeuvre, au même titre que la carte topographique, le relevé architectural ou le document d'urbanisme,
- un **instrument de définition de cahiers des charges**, pour le programmiste ou le maître d'ouvrage, reposant désormais sur l'énonciation équilibrée des enjeux fonctionnels, sociaux et sensibles que le projet doit assumer,
- ou encore un **instrument de conception négociée** pour tous les acteurs (élus, habitants, concepteurs...) qui sont engagés dans un processus d'aménagement.

L'observation récurrente alors ne serait plus seulement une méthode scientifique d'analyse du territoire, elle deviendrait une méthode pragmatique de projétation, un art de faire, et presque un mode de vie, je veux dire une façon de vivre non plus seulement la mémoire collective du lieu que j'habite, mais le projet social qui s'y joue.

Références

- Amphoux, Pascal, Pillet, Gonzague, *Fragments d'écologie humaine*, Editions de l'Université de Bruxelles / Editions Castella, Albeuve (Suisse), diff. Vrin, Paris, 1985
- Amphoux, Pascal, "Poétique du vélo shanghaien", dans Martin, Christophe, Amphoux, Pascal, *Shanghai, rires et fantômes*, Autrement, Paris, 1987
- Amphoux, Pascal, Bassand, Michel, Daghini, Gairo *et al.*, *Mémoire collective et urbanisation*, rapport de recherche, IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, CREPU, Ecole d'Architecture de l'Université de Genève, tome 2, 1988
- Amphoux, Pascal (avec Martine Leroux *et al.*) *Le bruit, la plainte et le voisin*, Essai sur le mécanisme de la plainte et son contexte, tome 1, 286 p., Fichier d'anecdotes, tome 2, 198 p., rapports de recherche CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1989
- Amphoux, Pascal, "Histoires d'habiter", in Galland, Blaise, Gally, Françoise, Amphoux, Pascal, *Habitat solaire à l'usage*, enquêtes sur la réalisation expérimentale de trois immeubles collectifs, IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport de recherche no 89, 1990, pp.63-163
- Amphoux, Pascal et Jaccoud, Christophe, *Parcs et promenades pour habiter*, tome 1, "Etude exploratoire sur les pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne", IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport de recherche no 101, 1992, 120 p., tome 2, "Douze vidéogrammes", Cassettes vidéo, Co-production DAVI-IREC, Ecole Cantonale d'Art de Lausanne, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, et tome 3, "Douze monographies lausannoises", IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport de recherche no 121, 1994, 160 p.
- Amphoux, Pascal *et al.*, *Le petit véhicule à l'épreuve de la ville, Une mutation de l'imaginaire automobile*, IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport de recherche no 138, 1998, 221 p.
- Augoyard, Jean-François, Amphoux, Pascal, Balaÿ, Olivier, *Environnement sonore et communication interpersonnelle*, rapport de recherche, CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1984
- Augoyard, Jean-François, Amphoux, Pascal, Chelkoff, Grégoire, *La production de l'environnement sonore*, Analyse exploratoire sur les conditions sociologiques et sémantiques de la production des phénomènes sonores par les habitants et usagers de l'environnement urbain, rapport de recherche, CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, 1985
- Augoyard, Jean-François, Torgue, Henry (éds.), *A l'écoute de l'environnement, Répertoire des effets sonores*, Editions Parenthèses, Marseille, 1995
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Notes sur la photographie, Cahiers du cinéma / Seuil / Gallimard, Paris, 1980, p. 96
- Brook, Peter, *L'espace vide*, Ecrits sur le théâtre, 1968, Seuil, Paris, 1977, p. 178
- Chalas, Yves, Torgue, Henri, *La ville latente*, espaces et pratiques imaginaires d'Echirolles, rapport de recherche, ESU, Grenoble, 1981
- Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Co-Edition Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, Paris, 1982
- Chion Michel, *Le son au cinéma*, Co-Edition Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile, Paris, 1985
- Dartigues, A., *Qu'est-ce que la phénoménologie ?*, Privat, Toulouse, 1972, p. 41
- Derèze, Gérard, *Une ethnosociologie des objets domestico-médiatiques*, CIACO,

Université Catholique de Louvain-la-Neuve, no 222, 1994, chap. 1

Eco, Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962, trad. fr., *L'oeuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965

Grosjean, Michèle et Thibaud, Jean-Paul (sous la dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Editions Parenthèses, Marseille, 2001

Ledrut, Raymond, *Les images de la ville*, Anthropos, Paris, 1973

Petiteau Jean-Yves, Pasquier Elisabeth, "La méthodes des itinéraires, récits et parcours", dans Grosjean, Thibaud, 2001, p. 63-77

Sontag, Susan, *Sur la photographie*, UGE-Seuil 10-18, Paris, 1983, p. 37

Serres, Michel, *Les origines de la géométrie*, Flammarion, Paris, 1993