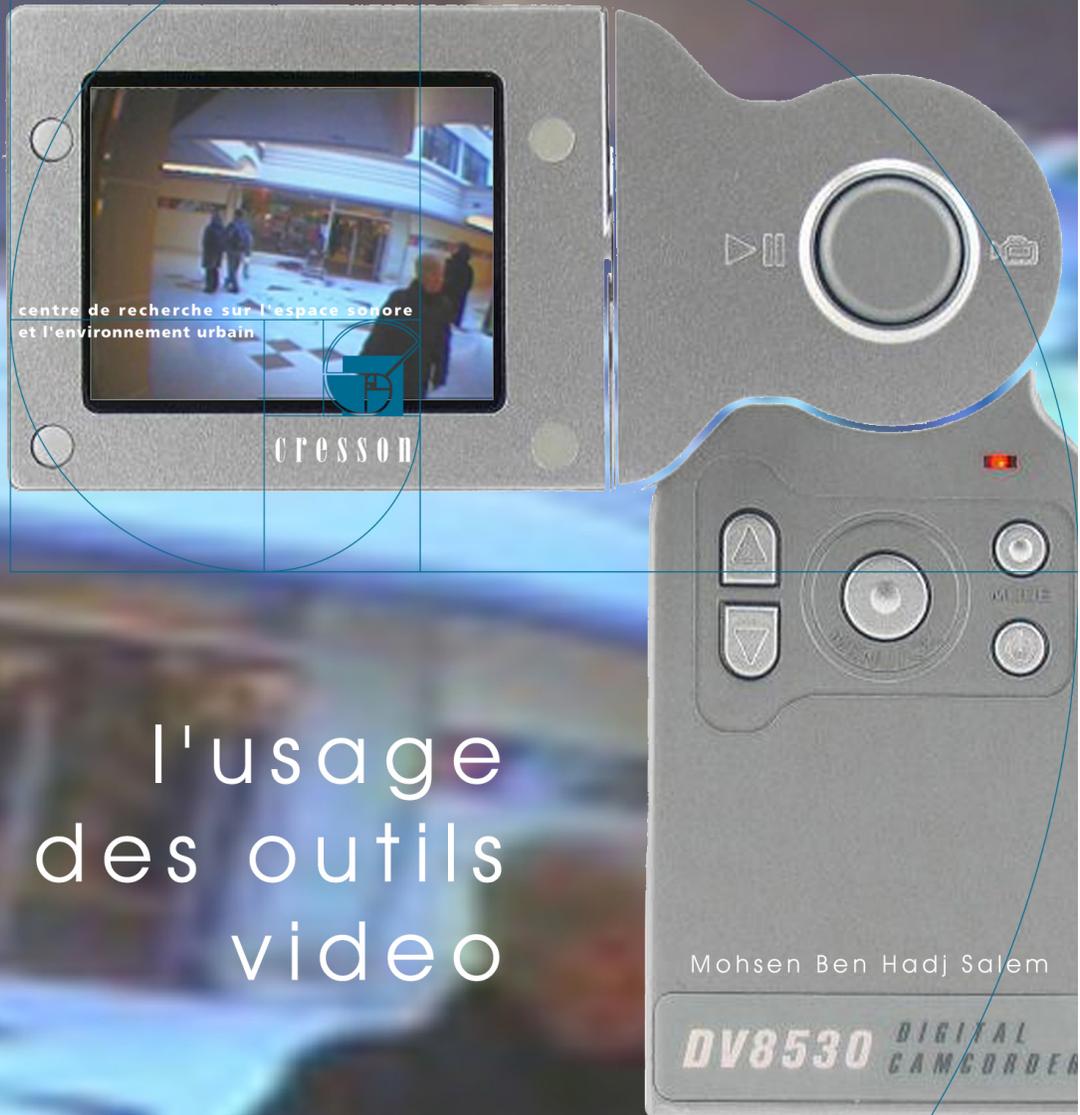


Séminaire interne de recherche



l'usage des outils video

Mohsen Ben Hadj Salem

DV8530 DIGITAL
CAMCORDER

juin 2006

SOMMAIRE

Avertissement

I. L'usage des outils vidéo (images animées) au CRESSON : Bilan et perspectives

Introduction : voir l'écoute, entendre l'image	3
1/ Le sensible à travers le média visio-auditif	4
2/ La vidéo au service d'enjeux pluriels : neuf expériences mises en parallèle	5
2.1 Les contextes scientifiques des vidéos proposées	5
2.2 Méthodes et enjeux	10
2.3 Recherches et types de films	13
2.4 Les trois temps d'une expérience « Avant – pendant - après »	14
3/ La vidéo au CRESSON : des usages aux critères fluctuants	16

II. Annexes

Rappel de l'appel à communications et liste des participants aux débats	18
Retranscriptions des débats	
1 ^{ère} séance	
Karine Houdemont - [Parcours Nocturnes à Grenoble]	19
Sarawut Preamachai - [Phénomènes moteurs et conduites de mobilité]	21
Hanéne Ben slama - [Observations à Tunis]	22
Patrick Romieu - [Le sonore dans le dispositif festif]	23
2 ^{ème} séance	
Damien Masson - [La perception embarquée en train]	27
Pascal Amphoux - [Esplanade de la cathédrale]	29
3 ^{ème} séance	
Nicolas Tixier - [Modélisation de micro-mobilités]	30
Magali Paris - [Le végétal : modulateur, commutateur, régénérateur]	33
Julien Mcmoisans - [Interactivité, exploration de médias]	36
Table ronde finale	38

Avertissement

Ce document est composé de deux parties :

- La première partie est un bilan du séminaire interne organisé autour de la question de l'usage de l'outil vidéo par les chercheurs et doctorants du Cresson.
- La deuxième partie comporte les retranscriptions des débats menées par les participants, et la table ronde finale qui a clôturé le séminaire.

Un support DVD accompagne ce rapport.

Introduction : voir l'écoute, entendre l'image

La saisie et l'interprétation d'expériences sensibles font appel à des techniques diverses et variées. Selon le sujet abordé et la nature de l'investigation, peuvent être convoquées, la photographie, le croquis, la maquette, le son, etc. Par ailleurs, les technologies d'enregistrements audio-visuels apparaissent de plus en plus comme un moyen d'enquête intimement liée à l'espace architectural et urbain. Le développement de l'accès à cette technique, dont il faudra discuter concrètement les possibilités, a permis au cours de ces dernières années une production importante de vidéo. Une mémorisation fiévreuse s'est emparée des chercheurs sur l'espace urbain. La critique se justifie donc par ce foisonnement, ces dérapages, par cette liberté des tentatives, qui caractérise les nouvelles approches pragmatiques de l'espace. Le débat est réactivé à l'avènement de chaque nouvelle technique qui, pour s'imposer, pour trouver sa place parmi les autres médias qu'elle vient concurrencer, est amenée à se démarquer, à affirmer de toutes les manières et parfois avec une interpestivité excessive, son originalité, son caractère unique et irremplaçable. L'inflation actuelle des langages audiovisuels, des initiations à la lecture des médias ou aux problèmes de la communication, témoigne sans doute de la nécessité réelle d'une réflexion dépassant le stade de la seule initiation technique. Bien que les chercheurs sur les ambiances architecturales et urbaines aient tardé à s'emparer de ce matériau, soit que l'accès en ait été difficile, soit qu'une méfiance envers les codes et les conditions de production de ces images ne conduisent à les tenir à distance, tout ce qui a été filmé depuis une dizaine d'années au laboratoire CRESSON constitue un corpus important.

Pleinement conscient de ces enjeux, le laboratoire CRESSON a organisé au cours du premier semestre de l'année 2005, un séminaire interne intitulé « L'usage des outils vidéo (images animées) ». L'objectif initial de ce séminaire était d'évaluer les usages actuels de l'outil vidéo pour les chercheurs et doctorants du laboratoire. Il était question de dépasser le contenu de la recherche dont la vidéo est le support, pour poser des questions méthodologiques qui sont sous-jacentes. Le second objectif était de réfléchir aux implications et inductions des outils de représentation des images animées dans le processus de recherche. Nous souhaitons dans un premier temps partir des expériences pratiquées au sein du laboratoire pour poser les interrogations méthodologiques particulières et générales, et faire le point sur les usages et sur les questions de recherche que posent ces outils. Trois séances ont permis aux participants au séminaire de présenter différentes tentatives qu'ils ont déjà menées. Neuf communications se sont donc appuyées sur des extraits audiovisuels pour montrer la complexité de situations données à voir et à écouter. Ici un point crucial du séminaire est soulevé : rendre compte simultanément du visuel et du sonore nécessite la mise en place de méthodes rigoureuses de constitution d'un corpus de données empiriques.

Ce texte s'attachera à approfondir une réflexion méthodologique sur le recueil et l'interprétation d'expériences sensibles ordinaires, à travers un outil spécifique : la vidéo. La question qui est posée est double : quelle est l'utilité de la vidéo pour un chercheur sur les ambiances architecturales et urbaines ? En quoi cette méthode se justifie-t-elle par rapport à des méthodes plus traditionnelles de recueil des données empirique (qualitatifs et/ou quantitatifs par ailleurs) ? Pour ce faire, nous allons dans un premier temps, clarifier la relation entre l'audiovisuel et les ambiances comme *observable*. En effet, cette relation reflète l'idée que des instruments de captation sont convoqués, pour des raisons différentes, pour saisir et/ou représenter une expérience située. Ensuite, nous nous intéresserons, en deuxième temps, à la pratique vidéographique. Quels sont donc les vrais enjeux et mécanismes de la captation vidéographique ? Pour cela une mise en parallèle de neuf expériences de recherches diverses ayant fait usage de la vidéo est proposée. Cette réflexion sur la vidéo article s'appuie sur un corpus empirique qui nous permet d'ouvrir un champ d'interrogations épistémologiques et méthodologiques. Les objectifs, la posture du chercheur-filmeur sur terrain, les méthodes de constitution des corpus et résultats obtenus seront commentés. Ainsi, par l'illustration des résultats obtenus dans les recherches en question, sont proposés des éléments de méthode, de théorie et de réflexion pragmatique. Enfin, une critique de cette méthode sera proposée. Cette critique concernera l'autosuffisance du corpus permis par cet outil, son utilité et sa place parmi les méthodes de recueil d'informations *in situ*.

1/ Le sensible à travers le média visio-auditif :

Le recueil du sensible par l'audiovisuel, écrit ici sans trait d'union puisqu'il désigne l'appréhension d'un unique événement, est un procédé qui dépend des choix méthodologiques du chercheur. Mais indépendamment de ce qui est montré dans la vidéo, de la façon dont cela est filmé. La question nous semble davantage être celle du « réel ». Il y a entre le réel et la représentation du réel, qui peut s'appuyer sur l'audiovisuel, des attirances et des antagonismes qui témoignent de la complexité de leur éventuel entrelacement. Mais le rapprochement entre le réel et sa représentation audiovisuelle, laisse entrevoir la possibilité de saisir les liens entre le réel et l'imaginaire. La vidéo peut fournir des éléments d'analyse au-delà du constat. Cette orientation expérimentale a comme référent dominant le « réel », avec l'hypothèse qu'elle permette de manifester autre chose que le déjà connu, poser un regard nouveau sur certaines situations ordinaires, mettre en évidence des aspects ignorés ou refoulés de la réalité sensible d'un lieu, et les expériences qui y sont éprouvées. Or l'usage, le geste, le cheminement sont des pratiques sociales, constitutives de cette expérience, qui ont toujours tenu en échec les techniques de représentation : ils sont « trop mobiles » pour être fixés dans « l'image fixe », s'inscrivant dans une durée qui supporte difficilement la contraction du temps. L'enjeu principal est donc celui de la séduction et l'absorption par un réel qui nous semble plus facile à saisir, que par d'autres méthodes de recueil d'informations.

Le matériau audiovisuel convoqué dans une recherche traitant des ambiances peut procéder par abstraction des pratiques pour stimuler l'imaginaire du spectateur (expert et/ou non expert). La question de la perception est ici centrale dans la réception vidéographique, ne serait-ce que sous la forme de cette interrogation : le spectateur est-il ou non devant une illusion ?

Par rapport aux ambiances, trois fonctions de l'audiovisuel peuvent être définies selon les questions suivantes : 1/ cet outil permet-il d'**observer**, de capter un terrain ? 2/ est-ce une forme d'**expérimentation** ? 3/ cet outil sert-il à **illustrer** des contenus de recherche ?

On peut, en effet, distinguer trois fonctions de l'audiovisuel en tant que partie intégrante du processus de recherche sur les ambiances. En préparant ce séminaire, nous avons privilégié trois fonctions du matériau vidéographique en choisissant des termes qui articulent le schéma scientifique du laboratoire :

- La fonction *observer*, c'est-à-dire celle où une problématique de départ rencontre son terrain et produit le recueil des données de base. La vidéo ici ne constitue qu'une carte de plus dans un jeu d'observation complexe et rejoint ainsi la batterie d'outils d'enquête *in situ* du chercheur. Dans cette fonction, l'audiovisuel est un révélateur en ce qu'il crée une situation de mise en scène, c'est un outil de collecte de corpus d'images animées et/ou sonorisées qui permet, sans manipulation, une analyse *a posteriori* en laboratoire
- La fonction *expérimenter*, où la vidéo est le moyen utilisé pour aboutir à un résultat lui-même vidéographique. Dans ce cas la vidéo est un moyen de collecte de corpus d'images animées et/ou sonorisées, qui permet une manipulation *a posteriori* en laboratoire. La vidéo prend une signification extérieure au processus d'enquête lui-même en ayant des effets sur la perception des scènes projetées.
- La fonction *illustrer*, un résultat construit à part entière, le dernier palier d'un processus de recherche. Dans ce cas il s'agit de produire, en laboratoire, des images animées et/ou sonorisées.

Les deux premières fonctions formulées, c'est-à-dire l'audiovisuel comme outil de recueil d'un *corpus* de données que l'on pourrait ensuite en « laboratoire » décoder, analyser, et reformuler, n'est pas évident en sciences sociales, malgré la fascination qu'il suscite et les déclarations d'intention qui en découlent. Il est vrai qu'à la différence de la simple observation *de visu* le film permet de stocker et de revoir à volonté des images animées et sonores. Mais qu'est ce qu'on fait de ces images : comment les traiter, les analyser ?

Il reste vrai que, selon le sujet abordé et la nature de l'enquête, chacune des trois fonctions évoquées ci-dessus peut être plus ou moins mise en valeur (et qu'elles ne sont pas exclusives l'une de l'autre). Les objectifs attendus par l'utilisation de la vidéo sont peut-être un élément de choix de la démarche à

adopter, de même que finalement toute action de recherche qui déploie un dispositif méthodologique en accord avec son objet. Aussi, les neuf démarches présentées plus loin illustrent les deux premiers cas de figure.

2 / La vidéo au service d'enjeux pluriels : neuf expériences mises en parallèle

2.1 Les contextes scientifiques des vidéos proposées

Les vidéos présentées sont, pour la plupart, issues de travaux de thèse ou de DEA. Une seule vidéo émerge d'une exploration de médias qui n'est pas extraite d'une recherche (au sens académique) et dans laquelle l'auteur a articulé des images visuelles en partant de sons¹.

Avant de développer le déroulement du séminaire et le bilan des usages de la vidéo, il convient de présenter les contextes² des ces productions vidéographiques.

- Les thèses en cours :

Titre : « Parcours urbains quotidiens : Analyse comparative de la perception des ambiances urbaines à Tunis et Grenoble »

Doctorante : Hanène Ben Slama

Une lecture sensible des parcours urbains quotidiens permet de travailler sur les processus d'habitation, en lien avec l'organisation spatiale elle-même ou bien encore par rapport à leur valeur esthétique et plastique. Cette lecture sensible n'est pas dépourvue d'enjeux opérationnels relatifs aux processus de conception de l'espace construit.

Dans cette recherche nous mettrons en avant une analyse comparative qui traite de l'influence de la dimension culturelle dans la manière de percevoir les ambiances d'un parcours urbain quotidien. Les corpus recueillis feront l'objet d'une analyse comparative entre Tunis et Grenoble, nous souhaitons pouvoir faire émerger les éléments qui contribuent au processus d'habitation à un parcours quotidien de marche. C'est une recherche exploratoire qui nous permettra de tester des méthodes permettant d'accéder aux processus d'habitation dans la perception des ambiances d'un parcours urbain quotidien.



Place de la victoire 1955 à Tunis observée avec une caméra (appareil photo numérique) dans une phase de pré enquête.

Titre : « Contribution à une ethnologie du sonore »

Doctorant : Patrick Romieu

¹ Nous renvoyons le lecteur au DVD en annexe. Plus précisément au neuvième titre « Interactivité, exploration de médias ». (Auteur : Julien Mcmoisans).

² Les résumés présentés ici sont ceux des auteurs. Les photos qui accompagnent les descriptifs sont des captures d'images des vidéos présentées.

Ce travail articule trois niveaux de questionnement : un niveau sociologique, interrogeant les relations entre espace social et espace sonore (pratiques réglées ou improvisées) ; un niveau anthropologique, visant à dégager les critères qui permettent de poser l'hypothèse de productions culturelles singulières au sein d'un environnement sonore en voie de banalisation ; et un niveau épistémologique, tendant à préciser le statut de la notion d'"ambiance sonore".



Saint Blaise qui va symboliser le passage de l'hiver à l'été est désigné, et la fête commence.

- Thèse soutenue

Titre : « Morphodynamique des ambiances construites »

Auteur : Nicolas Tixier

Directeur de thèse : Jean François Augoyard

Année : 2001

Cette recherche se propose de tester des modèles morphodynamiques générant des représentations de phénomènes sensibles par synthèse numérique. Une confrontation entre l'observation in situ de ces phénomènes et les représentations sonores et visuelles issues de la synthèse est alors rendue possible. L'expérimentation numérique permet un retour à l'observation et à la catégorisation de phénomènes sensibles. Le modèle physique peut ainsi être utilisé comme un outil de reconstruction d'effets et par là même d'aide à la conception.



Un extrait d'une caméra cachée fixe qui prenait le sas de Grand place (Grenoble). Ce premier matériau a été transformé en images numériques générées à partir d'un modèle physique.

Titre : « Dispositifs architecturaux et mouvements qualifiés : recherche exploratoire sur les conduites sensori-motrices des passants dans les espaces publics intermédiaires »

Auteur : Sarawut Preamechai
Directeur de thèse : Jean-Paul Thibaud
Année : 2006

Cette recherche questionne l'interaction entre l'espace construit et les usagers, plus précisément les mouvements situés des usagers dans les espaces publics intermédiaires. L'hypothèse principale pose la qualité des mouvements des passants comme révélateur des formes physiques et sensibles de l'espace. Un répertoire de phénomènes sensori-moteurs est proposé.



Grenoble (carré des clercs) : Observation des mouvements corporels des usagers avec des caméras-lunettes.

- DEA soutenus :

Titre : « Mouvement (Le) en lumière »
Auteur : Karine Houdemont
Année: 2003

Cette recherche aborde la question de la perception de la lumière nocturne lorsqu'on est en mouvement dans l'espace. Les enquêtes ont été menées dans le centre de Grenoble et dans le nouveau centre d'Echirolles.



Grenoble : Parcours commenté *nocturne* avec les caméras-lunettes

Titre : « Ambiances (Les) végétales et la conception de la façade d'habitat collectif. Recherche exploratoire »
Auteur : Magali Paris
Année : 2004

Un nouveau champ de recherche sur les ambiances est ouvert ici : les qualités architecturales sensibles du végétal dans le logement. Cette recherche tente de proposer un guide de conception "végétale" du périmètre de la façade de logement soucieux des usages, des configurations végétales et des ambiances qui s'y développent. Les terrains choisis : L'Orangerie Grenoble (Agence Aktis) 2003; HLM ZAC Peretto Grenoble (Agence Charon-Rampillon) 2001; Square des Bouleaux Paris, Renzo Piano 1991; Résidence 2000 et 2000 II (Maurice Blanc).



Le végétal comme *Commutateur*, ou franchir un seuil.



Le végétal *modulateur* (moduler son ambiance, modulation des comportements des habitants)

Titre : « Perception (La) embarquée en train : approche des ambiances urbaines visuelles par le mouvement »

Auteur : Damien Masson

Année : 2004

Approche de la perception visuelle en mouvement, éprouvée lors des voyages en train. En se basant sur l'évolution de la perception avec le chemin de fer, il s'agit ensuite de repérer et de nommer des phénomènes visibles qui s'actualisent dans le temps et dans l'espace.



Des parcours commenté (voyages commentés) sont réalisés dans le train, entre les gares de Lyon Part dieu et Lyon Perrache.

- Recherche

Titre : « Parcs et promenades pour habiter. Etude exploratoire sur la pratiques et représentations urbaines de la nature à Lausanne : douze monographies lausannoises »
Auteurs : Pascal Amphoux, Christophe Jaccoud
Année : 1993

Ce rapport participe à la découverte et à la redéfinition d'une culture urbaine de la nature. Il repère les indices de cette culture dans le traitement, les usages et la représentation des parcs urbains de Lausanne. Il signale ou reformule les orientations de gestion et de création de l'espace végétal à la lumière des pratiques ou usages repérés. À partir d'une interprétation rigoureuse des vidéogrammes (2ème partie de la recherche), une troisième partie développe 12 monographies sur des parcs, des rues, des itinéraires Lausannois.



Un dispositif a été choisi pour être placé sous l'œil de la caméra pour mettre en valeur les relations entre les corps et le mobilier urbain.

- Interactivité, exploration de médias par le logiciel FLASH

« Ce travail résume ce que je fais au Cresson : j'explore les médias, les outils basés principalement sur du son. Je cherche à comprendre les techniques d'enregistrement, les logiciels, les différentes techniques à appliquer pour mixer, et différents moyens pour diffuser. »³



Des textes, des sons, et des images (recueillis lors d'un voyage sur la côte sud-ouest de l'Europe), sont mixés dans un seul support. C'est de la navigation géographique, plus que sémantique. Les liens ne sont plus sur l'image. Ils sont, soit dans les mots, soit dans les flèches.

³ Extrait des retranscriptions

Après ces courts descriptifs des recherches dont sont issues les vidéos, nous allons mettre en parallèle les neuf expériences en précisant la place et l'enjeu de la vidéo comme faisant partie intégrante d'un dispositif méthodologique.

2.2 Méthodes et enjeux

	Les recherches⁴	Les objectifs de la recherche	Le questionnement	La méthodologie et le statut accordé à l'outil vidéo
Observer	Parcours nocturnes à Grenoble [DEA soutenu-Karine Houdemont]	Interroger l'adéquation de l'aménagement de l'espace public par la lumière au vécu du piéton, principal utilisateur.	Qu'est ce que percevoir la lumière nocturne lorsqu'on est en mouvement dans l'espace public ?	Une méthodologie in situ et en trois temps : 1/ Des enquêtes in situ. 2/ Des parcours d' « écoute qualifiée » : hybridation des méthodes de parcours commentés et de l'écouteréactivée. 3/ Le parcours de « vision qualifiée » par les caméras lunettes : enregistrer les commentaires et filmer simultanément ce que la personne observe.
	Phénomènes moteurs - conduites de mobilité [Thèse soutenue-Sarawut Preamchai]	Proposer un guide pratique pour les architectes dans leur conception architecturale des ambiances abordée par une nouvelle entrée : la qualité des mouvements des usagers de l'espace.	Comment peut-on qualifier les ambiances architecturales et urbaines à partir de la qualité de mouvement des usagers situés dans l'espace public ?	Etudier le mouvement des usagers saisi en situation naturelle dans le terrain, et caractériser chronologiquement moment par moment la perception des phénomènes sensibles vécus in situ. -l'observation ethnographique à l'aide de la caméra-lunette et la description en marche basée sur la méthode des parcours commentés.
	Observation(s) à Tunis [Thèse en cours-Hanène Ben Slama]	Accéder aux processus d'habitation dans la perception des ambiances d'un parcours urbain quotidien.	Par quels processus se fait l'habitation aux ambiances des parcours quotidiens ? et comment l'espace construit et sensible peut-il influencer ce processus ?	A partir des corpus recueillis, faire émerger les éléments qui contribuent au processus d'habitation à un parcours quotidien de marche. Le corpus vidéo a contribué à rendre compte des habitudes de cheminement par une lecture sensible des parcours urbains quotidiens. La qualification des activités qui y apparaissent est indicatrice du type d'habitudes liées à l'espace étudié.

⁴ L'ordre des recherches présentées dans cette colonne correspond à l'ordre des séquences vidéo dans le DVD.

	<p>Le sonore dans le dispositif festif [Thèse en cours-Patrick Romieu]</p>	<p>Repositionner la visée ethnologique au sein d'une problématique globale des ambiances sonores dans une anthropologie de l'espace sensible ordinaire.</p>	<p>Comment le dispositif festif, qui est un dispositif régulateur sinon normatif, influence t-il la perception et l'action sonore ?</p>	<p>Les relations entre sons musicaux et sons environnementaux, seront analysées, notamment à travers les recompositions et enchevêtrements symboliques opérés par l'ambiance. Dans un terrain culturellement situé (la Méditerranée septentrionale), le dispositif festif étudié a été saisi par l'outil vidéo. La problématique sonore a été abordée, entre autres, par la vidéo, parce que cette dernière permet une immersion dans le milieu étudié. L'outil vidéo constituait le seul instrument introduisible dans les rituels.</p>
Expérimenter	<p>La perception embarquée en train [DEA soutenu-Damien Masson]</p>	<p>Apporter de nouveaux éléments de compréhension pour les ambiances urbaines et pour l'espace de voyage lui-même. Cette recherche est une approche de la perception visuelle en mouvement, éprouvée lors des voyages en train, qui tente de repérer et de nommer des phénomènes visibles qui s'actualisent dans le temps et dans l'espace.</p>	<p>Lors de leurs déplacements quotidiens en transports en commun, les citadins voient la ville en mouvement, depuis ces mêmes transports. Que peut nous apprendre la connaissance de ce regard en mouvement sur la ville ? Qu'est-ce qu'un paysage urbain vu de la fenêtre d'un train ?</p>	<p>Une méthode en deux temps : 1/ Des enquêtes in situ sont menées sur un même trajet ferroviaire pour saisir la perception en acte par les voyageurs. 2/ Une table ronde scientifique a été organisée, dans laquelle différentes personnalités travaillant sur le mouvement, la perception, l'architecture, sont invités à commenter un film représentant le trajet emprunté durant les enquêtes in situ.</p>
	<p>Parcs et promenades [Recherche]</p>	<p>Enrichir, à travers une approche sensible du paysage lausannois, le matériau de diagnostic et d'analyse pour une réflexion interdisciplinaire, et fonder une argumentation originale pour l'élaboration d'un nouveau plan directeur. Il s'agit de repérer les indices existants, d'une culture urbaine de la nature, dans le traitement, les usages et les représentations des parcs et promenades urbains.</p>	<p>Comment repérer, caractériser et typifier les ambiances (facteurs sensibles de l'environnement végétal, tel qu'il est vécu au quotidien) ou les configurations spatiales (rapport bâti/végétal, inscription dans la pente, orientation, etc.) qui font partie de l'identité lausannoise, à l'échelle de la rue, du quartier, de la ville, voire de la région ?</p>	<p>Une approche qualitative indirecte par deux techniques : la carte mentale et l'enquête réputationnelle. Il s'agit d'établir des critères qualitatifs pour le concepteur de jardins, et un ensemble de recommandations au gestionnaire. Douze vidéogrammes étaient produits afin de fournir un outil de sensibilisation du grand public à la richesse et à la diversité végétale de la ville. L'auteur a sélectionné un seul vidéogramme pour le séminaire.</p>

Illustrer	<p>Modélisation de micro-mobilités [Thèse soutenue- Nicolas Tixier]</p>	<p>Tester des modèles morphodynamiques générant des représentations de phénomènes sensibles par modèle numérique.</p>	<p>Les ambiances urbaines relèvent-elles pour partie de modèles de type organisation collective ? Le modèle physique, tel que développé à l'Acroe permet-il par la production numérique de phénomènes sensibles d'étudier la dynamique des ambiances ?</p>	<p>Une expérimentation numérique des dynamiques de conduites piétonnières. Le modèle physique est un des fondements de cette expérimentation, et a donné naissance à des modélisations par synthèse numérique. Il s'agit de procéder à un transfert de séquences in situ en séquences animées pour avoir un outil de comparaison entre le modèle et le réel.</p>
	<p>Le végétal modulateur-commutateur-régénérateur [DEA soutenu- Magali Paris]</p>	<p>Elaborer un outil d'aide à la conception des ambiances végétales des façades du logement, fondée sur le vécu des habitants</p>	<p>Comment l'architecte conçoit-il l'intégration du végétal dans le périmètre de la façade architecturale du logement ? - Comment peut-on réorienter l'activité de conception du logement à partir de cette conceptualisation renouvelée de l'interaction entre l'habitant et son environnement végétalisé ?</p>	<p>1/ Réalisation d'un répertoire de configurations végétales de façade illustré par des scénarios d'usage. 2/ Enquêtes in situ auprès des habitants. 3/ Entretiens avec les architectes 4/ Synthèse des trois phases précédentes pour guider la conception des ambiances végétales : trois critères sensibles sont associés au végétal au sein d'une configuration donnée. L'outil est un support informatique interactif, sous forme d'images animées qui illustrent ces trois critères.</p>
	<p>Interactivité-Exploration de médias [Julien Mcmoisans]</p>	<p>En suivant des logiques et des structurations propres au montage sonore, comment articuler des images visuelles en partant d'extraits sonores ?</p>		<p>Un logiciel a été utilisé pour synchroniser les éléments disparates d'un corpus de photographies, textes, et bandes- son. Une navigation géographique et sémantique a été mise en place entre ces éléments superposés et entrelacés.</p>

Les extraits vidéo relatifs à ces recherches ont nécessité, pour la plupart, des efforts de compréhension des contenus. Ces images posent, par rapport aux images fixes, des problèmes spécifiques qui sont de l'ordre de la durée, du mouvement, et de l'espace-temps comprimé dans le cadre de l'écran. La bande enregistrée est considérée ici comme une surface sensible qui inscrit et projette des tonalités affectives diffuses, des blocs de sensations brutes et des impulsions motrices diverses et variées. Mais il s'agit là d'une simple « duplication » de ce que permet l'observation directe, autrement dit d'une adjonction largement intuitive de perceptions et de sensations au capital flou mais important de « connaissance du milieu » qui caractérise tout chercheur de terrain. Les « observations », plus ou moins explicites, largement non verbalisées ou non conceptuelles, s'intègrent de ce fait dans une appréhension du champ théorique déjà structurée par la problématique de départ et les hypothèses de travail qui se succèdent, dont les paroles ou l'écrit restent le médium privilégié. L'inscription théorique des supports audiovisuels, quand elle est affirmée, laisse entrevoir une volonté d'hybrider, de convertir les outils déjà existants : observation réactivée, vision qualifiée, ethnométhodologie, sociologie compréhensive. Dans le cas des vidéos animées, la distance scientifique est intimement liée aux possibilités offertes par le logiciel convoqué.

Les problématiques de recherche ont un impact sur les choix méthodologiques du chercheur, et qui les ont conduit au choix de la vidéo. Cette dernière a été convoquée d'une part pour capter un terrain, une situation, ou un mouvement, et d'autre part pour interpréter, et/ou traduire un phénomène. Bref, un procédé d'investigation qui semble répondre à l'appel d'un terrain, pour le saisir, et en garder une trace. C'est le cas de la recherche ethnologique, dont le recours aux documents audiovisuels est un procédé d'investigation habituel. Il s'agit d'une pratique courante de l'enquête, presque un tic d'ethnologue, mais qui n'est pas érigé en méthode, ou tout simplement une méthode transitoire.

L'enregistrement, possible par la vidéo, a permis de s'arrêter sur l'image, de couper le son, de l'isoler, de revenir en arrière, etc. Grâce à cette série de manipulations qui viennent au secours des défaillances de la mémoire et de la perception humaine, il devient possible d'accéder aux mécanismes les plus subtils des situations placés dans l'objectif de la caméra. Une autre modalité de construction filmique est apparue, et qui correspond à des images arrêtées qui laissent imaginer un hors champ, une étendue du réel dans lequel l'image a été prélevée. L'objet d'étude est non pas représenté dans l'image mais suggéré, pressenti, virtualisé à travers les signes qu'en donne l'image. Certaines vidéos produites en *laboratoire* expriment la volonté de matérialiser un existant futur symbolique, et une obligation d'une mise en forme à mi-chemin entre le réalisme et l'imaginaire. Mais le risque est que l'association des séquences ne soit pas adaptée à l'objectif de la recherche. Il nous semble que, quelque soit la nature du film, convoquer et analyser une image mobile est un choix qui implique l'analyste. Cette implication concerne l'avant et l'après, mais souligne l'ambiguïté de la situation propre du décrypteur et sur son rapport personnel à l'univers iconographique.

2.3 Recherches et types de films

Les neuf présentations qui ont structuré ce séminaire interne, ont été illustrées par trois types de films. La construction, la réalisation, et le traitement des trois types de films obéissent à trois démarches différentes. En effet, nous avons distingué la vidéo brute, la vidéo quasi-cinématographique, et la vidéo animée.

- Vidéo brute

C'est un film du réel, quasiment brute, réalisée par le chercheur lui-même ou par un enquêteur. Il s'agit de cadrer, et de saisir le réel sans considérations liées au devenir du film.

Sans considérations scéniques préparatoires, le filmeur arrive juste avec une idée de « ce qu'il veut filmer ». Les essais de prise de vue et les choix des angles de cadrage sont généralement faits directement sur les lieux de tournage. Sur le traitement de la matière obtenue, s'il y a montage, il s'agit surtout de découpages, sans bouleversements des scènes. La vidéo brute ne rajoute pas des effets plastiques visuels perturbateurs: un effort de fidélité pour un effet de banalité. La bande son, si elle existe, n'est pas modifiée.

- Vidéo quasi-cinématographique

On peut qualifier cette vidéo d'*expressive*, à la limite du cinéma et du documentaire, réalisée par le chercheur et un professionnel de la vidéo ou du cinéma. La présence de spécialistes à cette étape semble nécessaire. Il s'agit de saisir des situations repérées *in situ* et de les amplifier pour les rendre plus explicites encore. Un scénario, et déjà esquissé dans l'imaginaire du filmeur, et le preneur de vue sait précisément ce qu'il faut filmer et maîtrise son intervention sur le milieu filmé. Comme au cinéma, le montage est une étape aussi délicate que la prise de vue. Celui-ci se fait selon un cahier des charges précis. Le matériau filmé est remis en scène. Les images, comme le son peuvent être traités. Dans ce type de films, la relation images-sons est apparue très problématique. Cette confusion émerge de la limite que se posent le chercheur et/ou le spécialiste, concernant le démarquage du réel, spécificité de la vidéo produite selon des normes cinématographiques.

- De l'image de synthèse vers l'image animée

Il s'agit ici d'une véritable construction filmique. Un corpus est constitué afin d'être injecté dans un processus de modélisation, ou plus généralement dans un logiciel informatique. Une palette de possibilités s'offre ainsi au chercheur, qui essaye d'harmoniser ses choix esthétiques avec les potentialités des outils informatiques. Des situations concrètes sont suggérées, c'est donc l'impact sur la réception du document qui semble primordial : stimuler l'imaginaire, épurer des mouvements, etc. La diversité des manipulations permises concerne aussi bien l'image que le son.

Le recours à un spécialiste n'est pas systématique. Le chercheur disposant de connaissances techniques approfondies en matière de vidéo virtuelle peut mener à terme son expérience sans intervention supplémentaire. Contrairement à la vidéo brute ou quasi cinématographique, représenter le réel n'est plus vraiment un objectif. L'artificialité des images animées ne fait qu'accentuer le décalage avec la réalité. Le tableau suivant croise les trois fonctions de l'audiovisuel cités précédemment, avec les trois types de films présentés au cours du séminaire.

	vidéo brute		Vidéo Quasi-cinématographique		De l'image de synthèse vers l'image animée	
	Muette	Sonorisée	Muette	Sonorisée	Muette	Sonorisée
Observer	1-Parcours nocturnes à Grenoble 2-Phénomènes moteurs, conduites de mobilité 3-Observations à Tunis			4-Le sonore dans le dispositif festif		
Expérimenter				5-La perception embarquée en train 6-Parcs et promenades		
Illustrer					7-Modélisation de micro-mobilités 8-Le végétal modulateur-commutateur-régénérateur	9-Interactivité-Exploration de médias

Dans un premier niveau de recueil de données (observer), seule une vidéo a présenté une bande sonore, s'agissant naturellement d'une recherche qui traite d'une problématique sonore. Les trois autres extraits vidéo ont privilégié la saisie des paroles, et non la totalité de l'environnement sonore susceptible d'être reporté par l'enregistrement audiovisuel. Les informations audio (les paroles, plus exactement, à l'exclusion des informations audio non verbales) sont reportées par la transcription en informations écrites. Dans la deuxième fonction d'expérimentation, la vidéo brute ne semble pas adéquate, il s'agit dans ces deux cas d'une relative distorsion de la réalité. Les deux recherches ont intégré le sonore dans le produit final. La bande son est une construction à part entière. L'illustration de contenus de recherche, par la production en laboratoire d'images animées, laisse entrevoir plus de réticences à l'intégration du sonore. Les uniques images sonorisées ne concernent pas une recherche scientifique pointue, mais une exploration de média(s), d'où le déploiement évident du son.

2.4 Les trois temps d'une expérience « Avant – pendant - après »

Les expériences vidéographiques débattues au cours du séminaire laissent entrevoir, au même titre qu'une mesure physique (acoustique ou lumineuse), un découpage en trois temps : un avant (les préparatifs), un pendant (le filmeur sur site), et un après (traitement d'un corpus). Le tableau suivant recentre la question de la vidéo comme étant une construction en trois étapes, une démarche en trois temps, que nous allons expliciter selon les trois types de films identifiés précédemment.

	vidéo brute	Vidéo Quasi-cinématographique	De l'image de synthèse vers l'image animée
Avant	<ul style="list-style-type: none"> Le filmeur est supposé procéder à un décriptage des situations ou des terrains (immersion dans le quotidien, dans la marche, dans le parcours). L'étape préparatoire se résume à des repérages de parcours ou de cadre spatial à capter par la caméra. Le choix du dispositif technique (type de caméra, etc.) n'est pas sujet à des critères précis, sauf dans deux cas : la volonté de discrétion de la part du filmeur et la recherche du détail comportemental. 	<ul style="list-style-type: none"> Les situations types sont captées, identifiées lors de repérages et enquêtes préalables et il s'agit de les représenter. Des spécialistes divers sont sollicités pour orienter le travail de montage. Dans ses préparatifs, le filmeur dissocie les démarches de prise de montage (concerne aussi bien le flux visuel que le flux sonore). La bande son est rajoutée sur l'image et réciproquement. Dans un souci de qualité de l'enregistrement (choix du matériel, des supports, etc.), ou pour inclure la temporalité (répétitivité de l'expérience vidéographique). Les manipulations sont tributaires d'un scénario écrit pendant et après les prises de vues. 	<ul style="list-style-type: none"> L'interactivité ludique du support obtenu élargit la palette de public pouvant recevoir ce film. L'artificialité des images provoque des divergences de fidélité à la réalité et la réception du public.
Pendant	<ul style="list-style-type: none"> L'observation participante suppose à la fois une distance minimale avec son objet et un relatif engagement dans l'événement observé. La vidéo permet de réduire la relation d'extériorité. Le filmeur peut être l'enquêteur ou l'usager. Dans le deuxième cas des aspects incontrôlables peuvent émerger. Le cadrage peut être statique ou mobile. Le filmeur s'adapte in situ à la dynamique de la scène ou de l'objet filmé. L'attitude voyeuriste est parfois remplacée par une implication dans le milieu enregistré de telle sorte que le processus de réalisation devienne aussi fondamental que le produit final. La caméra capte tout ce qui arrive dans son champ de vision à mesure qu'elle avance dans l'espace. 	<ul style="list-style-type: none"> Le montage est un procédé habituel, voire caractéristique de ce type de film. Des spécialistes divers sont sollicités pour orienter le travail de montage ou pour lancer des débats. Le montage concerne aussi bien le flux visuel que le flux sonore. La bande son est rajoutée sur l'image et réciproquement. Le matériau filmé est considéré comme une trace, dans une approche comparative (avec d'autres 	<ul style="list-style-type: none"> Il est question d'associer des séquences dans un ordre de narration qui n'est pas préétabli. La représentation mentale du résultat est amplifiée dans cette étape. La possibilité de tester, de fabriquer des extraits provisoires montre la difficulté de fixer des critères. La modélisation numérique ne convoque que la sensibilité visuelle. Les choix dans l'élaboration de l'animation dépendent en partie du public auquel elle est destinée.
Après	<ul style="list-style-type: none"> Le corpus visionné en laboratoire permet de dessiner un parcours, offre des repères spatiaux. L'exercice est moins contraignant qu'avec seulement une bande son. Le flux audiovisuel n'est pas retouché. Le montage est quasiment absent. Mais des découpages sont nécessaires pour extraire l'essentiel. La pureté de la grammaire du film obtenue justifie la 	<ul style="list-style-type: none"> Le montage est un procédé habituel, voire caractéristique de ce type de film. Des spécialistes divers sont sollicités pour orienter le travail de montage ou pour lancer des débats. Le montage concerne aussi bien le flux visuel que le flux sonore. La bande son est rajoutée sur l'image et réciproquement. Le matériau filmé est considéré comme une trace, dans une approche comparative (avec d'autres 	<ul style="list-style-type: none"> L'interactivité ludique du support obtenu élargit la palette du public pouvant recevoir ce film. L'artificialité des images provoque des divergences entre ce que l'on veut transmettre et la réception du public.

3/ La vidéo au CRESSON : des usages aux critères fluctuants

Si l'on considère le parcours effectué par les différents intervenants, on retient une absence de critères et de normes permettant un passage cohérent du choix de l'outil jusqu'à l'exploitation du corpus vidéographique. Les considérations liées au devenir du film n'interviennent pas systématiquement dès le début, ceci s'explique par le rôle attribué à la vidéo : un simple palier pour engager d'autres types de corpus. La réflexion sur les intérêts de la vidéo est double. Il nous semble pertinent de distinguer les intérêts de l'outil des intérêts du corpus obtenu. Dans le premier cas, les enregistrements vidéo sont utilisés comme des instruments d'observation des pratiques sociales situées. La saisie du mouvement a été l'argument principal, et justifiée par la possibilité de juxtaposer la parole au visuel, ce qui est dit à ce qui est regardé. Par ailleurs, l'outil vidéo a posé un double problème. D'une part la réticence par rapport à l'influence de l'observateur-filmeur sur la scène filmée, et d'autre part sur l'avantage d'être immergé dans un milieu, qui peut ne pas accepter d'autres modes d'investigations. Dans le cas des vidéos animées, l'intérêt est aussi double : abstraire un concept pour pouvoir le communiquer.

La question de l'intérêt des corpus obtenus a été celle de la traduction, c'est-à-dire développer des moyens inédits de traduire les ambiances d'un langage dans un autre. Le corpus obtenu présente ainsi un intérêt méthodologique, dans la mesure où la vidéo est un média commun à deux discours : expert et ordinaire. La matière obtenue semble avantageuse quand il s'agit de visionner les qualités du mouvement corporel. Dans ce cas précis, ce sont les possibilités de visionnage et reVISIONnage qui le permettent. Le film réalisé peut donc devenir un outil de communication : communication d'un événement, d'un concept, d'une interprétation poétique, etc. Se pose alors la question du public auquel on destine ce film. La popularité du produit vidéo permet son partage avec un public. En ce sens, c'est un moyen efficace de déclencher et de catalyser les paroles, ou de garder une trace pour la rendre aux acteurs, une sorte de réactivation afin d'enrichir la recherche par des évocations et des souvenirs.

Le matériau audiovisuel a soulevé dans les trois séances du séminaire, la question du rapport entre l'image et le son. A plusieurs reprises, s'est posée la question de la place du sonore. Certains disent n'étudier que la dimension visuelle des pratiques mais filment avec du son ou sonorisent le film obtenu et d'autres, qui ne s'intéressent qu'à la dimension sonore, font des images. Cette diversité d'attitudes pose des questions très intéressantes sur la façon d'aborder le sonore et en quoi le visuel peut y participer et réciproquement. La bande son participe à l'élargissement du champ perceptif, par delà le visuel même. Ce son pris sur le vif participe à l'immersion du spectateur dans l'environnement dont le film constitue un compte rendu. La scène filmée est perçue comme un événement, non comme une combinaison de sons et de lumière dont les rythmes sont synchronisés.

Dans cette mosaïque d'usages « cressoniens », la vidéo a montré que si elle peut servir aussi bien des objectifs tout à fait opposés, elle le fait selon des données techniques entre autres qui autorisent ou non certains types d'expériences, qui induisent certaines relations sans être pour autant leur seul facteur de détermination. Cet instrument, pas plus qu'un autre, ne saurait être neutre. Si l'enjeu de la vidéo, est à un premier niveau la représentation (et assure à ce niveau une fonction sémiotique qui peut faire l'objet de strictes codifications), elle ne produit de sens nouveau que lorsqu'à un second niveau, la représentation s'efface pour donner forme et présenter autre chose. L'image vidéographique n'est donc pas uniquement un moyen supplémentaire de représentation sensible qui s'ajoute au croquis ou à la photographie. Elle transforme en profondeur l'esthétique du réel et le sens de l'imagination. Même si la vidéo est prélevée dans le réel, elle n'en est pas la simple empreinte. Le risque est qu'elle soit une méthode stérile, si elle se contente seulement de reproduire une réalité. Le recours à l'argument technique a ce caractère d'évidence susceptible croit-on de couper court à la contestation. Ces diversités d'usages, de formes des films, qui participent de la richesse de ce séminaire, ont pris la forme d'une énumération, d'une *recueil d'expériences* où vidéo est apparue comme une méthode riche et facile à mettre en œuvre, mais partielle, de recueil des informations, la

question soulevée est bien celle de l'hypothétique autosuffisance de la vidéo comme moyen de constitution du corpus. Le statut du produit vidéo oscille entre *le reflet d'un reflet* ou *le reflet du réel*. En effet, la manipulation aisée de l'outil est toujours mise en avant pour justifier son apport supplémentaire (et/ou de différent) que l'observation *in situ*, distanciée et/ou participante.

Par ailleurs, garder la trace audiovisuelle d'un terrain, d'une situation, de même que fabriquer des images animées, pose la question du cadre, premier palier technique et théorique de l'expérience vidéographique. À l'intérieur du cadre, du matériau projeté, s'organise intuitivement le conglomérat de sensibilités qui donnent sens à toute situation ordinaire. Le cadre limite et organise ce que l'on veut montrer, et impose des choix au filmeur, comme au réalisateur d'images animées. Le cadrage peut rendre difficile le recueil de toute la dimension événementielle de ce qui a lieu alors qu'il le laisse croire de prime abord. En ce sens l'utilisation du son garde toute son importance car ce média est moins *focalisant*. Le cadrage est néanmoins très intéressant dans un dispositif expérimental car il permet d'aller vers l'essentiel, vers la précision. Dans ce cas, les données sont susceptibles de fonder une analyse, dans la mesure où la précision garantit une certaine objectivité. La question de la réception du produit audiovisuel a été constitutive des débats de ce séminaire. Lorsqu'on produit un écrit scientifique, il s'adresse quasi exclusivement à des pairs, selon un système de normes largement communes tant au niveau du langage que du contenu. En revanche, un support audiovisuel scientifique en tant que produit fini s'adresse soit à une communauté scientifique, soit à un public plus large, et selon un système de normes largement hétérogènes et fluctuantes. Les seules d'entre elles qui soient à peu près explicites et formalisables sont de type cinématographique, et concernent soit la technique au sens étroit (prise de vues, montage, pour l'essentiel), soit la « réalisation » (le choix du sujet, sa construction à travers un synopsis, la façon de le filmer). Si l'on considère le premier schéma de questionnement suivant : Quelle est la grille d'observation de chacun ? Comment on l'établit ? on peut retenir que les démarches sont intimement liées aux problématiques des recherches ayant fait usage de l'outil vidéo. Par contre si l'on considère le deuxième schéma de questionnement : Qu'est ce qu'on regarde ? Que fait-on des images ? Les exemples oscillent entre la volonté d'inventer une démarche spécifique à cet outil, et la volonté de garder une comptabilité tant avec la logique de la pensée scientifique (intimement liée à l'écrit) qu'avec les contraintes du produit écrit. La transformation d'« informations » audiovisuelles en « informations » écrites est plus qu'une simple opération de « traduction », c'est une transmutation dont la démarche scientifique ne connaît actuellement pas les lois, et qui reste, comme d'autres moments de la production scientifique, de l'ordre du non formalisable, relevant du feeling.

II. Annexes

Rappel de l'appel à communications

Cet appel a été lancé aux membres du laboratoire au mois de Novembre 2005.

« Lors de la prochaine assemblée générale (3 et 4 Janvier 2005), nous relancerons le séminaire interne du CRESSON sur le thème : L'usage des outils vidéo (images animées) dans la recherche.

Il s'agit de faire le point sur nos usages et sur les questions de recherche que ces outils posent :

Comment avez-vous utilisé les outils vidéo ?

A quel(s) problèmes et questions méthodologiques avez-vous été confrontés ?

Quel(s) bilan(s) pouvez-vous en faire aujourd'hui ?

Quel(s) sont vos besoins à venir et quels obstacles entrevoyez-vous ?

Pour cette première séance, proposez-nous vos communications en imaginant de visualiser un extrait vidéo et de discuter rapidement sur cet usage pendant une dizaine de minutes. L'objectif n'est pas de refaire la recherche dont vous parlez mais bien de prendre un peu de recul sur l'usage de la vidéo. »

L'équipe organisatrice : Nicolas Rémy, Mohsen Ben hadj salem

Liste des participants aux débats

ABS : Abdelkader Ben saci
CA : Catherine Aventin
CR : Cécile Regnault
DM : Damien Masson
FA : Françoise Acquier
GC : Grégoire Chelkoff
HBS : Hanène Ben Slama
HT : Henry Torgue
JFA: Jean François Augoyard
JLB : Jean luc Bardyn
JJD : Jean jacques Delétré
JM : Julien Mcmoisans
JPT : Jean paul Thibaud
JYP : Jean yves Petiteau
KH : Karine Houdemont
MBHS : Mohsen Ben hadj salem
MJ : Morvarid Jourdan
ML : Martine Leroux
MP : Magali Paris
NR : Nicolas Rémy
NT : Nicolas Tixier
PA : Pascal Amphoux
PR : Patrick Romieu
RT : Rachel Thomas
SP : Sarawut Preamachai

Retranscriptions des débats

1^{ère} Séance : 04/01/2005

NR : Au cours des précédents comités de direction, on avait décidé d'organiser un séminaire interne au Cresson sur le thème « l'usage des outils vidéo dans la recherche » au sens très large du terme. On a trouvé qu'il était intéressant de se pencher sur ce thème là. Pour la première séance, comme vous avez pu le lire dans le mail que nous avons envoyé, l'idée était de faire un premier bilan sur les usages actuels que les membres du Cresson ont déjà entrepris au cours de recherches entamées ou en cours. On a reçu de nombreuses réponses, on les a organisé en différents thèmes. Vous trouverez dans la suite du document une bibliographie établie par Françoise Acquier et Anna Wieczorek sur l'usage des outils vidéo à différentes étapes d'une recherche. On a organisé la demi journée autour de trois mots clés, qui reprennent les mots clés du schéma scientifique, en essayant de dépasser le contenu même de la recherche, dont les vidéo sont les supports, pour poser des questions méthodologiques sous-jacentes. Il s'agit de savoir : si la vidéo a permis aux personnes qui l'ont utilisé d'observer, de capter un terrain (c'est le cas de la première catégorie). Est ce que c'est une forme d'expérimentation ? (C'est la deuxième catégorie), ou à illustrer des contenus de recherches. Les trois catégories sont donc : observer, expérimenter, illustrer. C'est un choix arbitraire, j'espère qu'on aura le temps de discuter ces catégories. Chaque intervenant présentera son support vidéo, le contexte de faisabilité, et ensuite essayera de répondre à la

question : est ce que la vidéo vous a juste permis d'observer un terrain ? Est ce que la catégorie vous satisfait ou non ?

Pour la première catégorie les intervenants sont : Karine Houdemont, Sarawut Preamachai, Hanene Ben Slama et Patrick Romieu. Je vous propose que vous nous présentiez le contenu de vos vidéos. On lancera le débat après chaque intervention.

Karine Houdemont - [Parcours Nocturnes à Grenoble]

Je vais vous présenter une vidéo que j'avais faite pour les enquêtes de mon DEA. Le titre était « le mouvement en lumière ». Il s'agissait de faire des parcours la nuit à Echirolles et Grenoble. L'objet c'était d'observer à travers les parcours quelles étaient les trajectoires des usagers ? Comment ils se déplaçaient la nuit ? Quelles étaient leurs intentions visuelles ?

Pour cela, j'avais utilisé la caméra lunettes de JPT qui permettait de faire un enregistrement sur K7 mini DV. L'objectif était de recueillir des comptes rendu de perception la nuit dans l'espace public. La caméra lunette permet d'enregistrer les commentaires de la personne en marchant et de filmer ce qu'elle regarde, donc se focaliser sur ce qui attire l'attention de la personne, surtout par rapport au regard. L'intérêt de cette technique réside dans le fait que le parcourant est dans une situation nouvelle de découverte favorisant l'émergence de situations nouvelles. La critique de celle-ci, est que la personne n'est plus du tout naturelle par rapport à ce qu'elle regarde, le temps passé sur chacun des sites, et le motif du déplacement.

La personne enquêtée que je vous présente dans cette vidéo est une personne qui bouge beaucoup. Pour analyser cette vidéo, j'ai retranscrit tous les commentaires. Il y en avait dix neuf au total. La question concernait la perception de la lumière en mouvement. Ils m'expliquaient ce qui attirait leurs attention au niveau visuel, au niveau de la lumière, et si le lieu les attirait ou les repoussait par rapport au mouvement du corps. Ils pouvaient, par exemple, s'écarter du parcours déjà fixé pour s'approcher des lumières qui les attirent etc. Après, j'ai tout transféré sur cassette audio pour les écouter sur magnéto. Au niveau des déplacements des personnes j'ai également transféré les cassettes numériques pour les regarder sur télé et j'ai retracé le parcours de chacune des personnes sur plan (les trajectoires, par rapport aux trottoirs aux voitures etc.). Cela m'a permis au niveau des croisement de ces parcours d'avoir une trajectoire moyenne, c'est-à-dire celle qui a été la plus utilisée. J'ai également reporté sur ces plans tous les objets d'attention visuelle, des cônes visuels, j'ai souligné tous les bâtiments par rapport au rythme du déplacement. L'avantage de la vidéo c'est qu'on peut avoir le temps chronométré. Pour la place de Gordes, j'avais noté sur un tableau le temps que les enquêtés y avaient passé. Le problème était d'illustrer tout ça dans un document. Il fallait faire des impressions d'écrans pour extraire des images fixes des vidéos. Finalement ces impressions étaient de mauvaise qualité. Le bilan est que la caméra lunette permet de mieux analyser le regard de la personne. C'est un support intéressant par rapport aux informations que cela apporte. Il permet de juxtaposer la parole au visuel, de repérer les éléments les plus fins de l'environnement construit. Là on voit bien la mobilité de la tête, cela permet de confronter le discours des gens avec ce qui est perçu et d'avoir un recul par rapport à ce discours. Les mesures d'éclairages m'ont également permis d'établir un rapport avec leurs perceptions.

NR : Je commence par une question très pratique : le son est coupé, est ce que tu l'as fait exprès ?

KH : Oui, il y a bien du son, mais je l'ai coupé pour ce visionnage.

HT : Est ce que le son est facile à remettre ? Tu peux juste mettre une seconde pour voir.

PA : Pour la consigne, comment tu présentais ta recherche à la personne. A quel moment tu parlais de la lumière d'une façon explicite ?

KH : Je leurs demandais de me parler de toutes les lumières. Je leurs présentais le parcours, et ils faisaient comme ils voulaient, s'ils voulaient dévier du parcours ils le pouvaient. J'essaye de suivre en étant toujours souple.

MBHS : Finalement, ce n'est pas dans le cadre d'une pré-enquête sur terrain, là tu es carrément dans la recherche.

KH : Oui, c'est l'enquête. La trajectoire est déjà finie. L'éclairage de chaque site n'était pas une découverte pour moi.

PA : Est-ce que c'est toi qui as choisi l'itinéraire ?

KH : Oui, et sur les deux sites. Au départ je voulais qu'il y ait une multitude de places, de rues sinueuses.

OB : Qu'est ce que tu attendais de la comparaison ?

KH : Je voulais comparer le temps que les gens passaient sur chaque site. L'entrée dans la place, la sortie de la place, etc. J'ai vu que le temps passé entre la place de Gordes et la place Saint-André n'est pas le même, les rythmes étaient différents, des gens ont ralenti d'autres ont accélérés.

JLB : Peux-tu compter le nombre de pas, à partir de la vidéo ?

KH : C'est difficile parce qu'on ne voit pas les pieds et toutes les personnes bougeaient beaucoup, comme celui là. Il réfléchissait beaucoup, bougeait beaucoup la tête, il faisait toujours des comparaisons, et argumentait par rapport à ce qu'il a vu avant. Quand il rentrait dans une place, il la balayait du regard.

JLB : Est ce que ça ne pose pas de problèmes méthodologiques du fait qu'il y ai tout ses coup de caméras vers l'enquêteur. Si tu étais derrière, et que tu avais donné la consigne sans être à côté, est ce qu'il y aurait pas eu une maîtrise des mouvements ?

KH : Il y a des personnes qu'il fallait relancer parce qu'elles disaient juste « la lumière est jaune », « c'est beau », « c'est laid », etc.

HT : Il fait beaucoup de mouvements de tête mais on sent très peu la marche, et c'est là où le principe est intéressant.

JLB : C'est intéressant justement d'avoir des informations sur la marche.

HT : On l'a en sonore, et on ressent dans les pas les types de revêtements.

JYP : Est ce que tu as comparé les paroles des gens in situ et le fait de regarder des images muettes, comme on l'a fait avec tes commentaires ?

KH : J'ai fait ça dans mon analyse, quand j'ai retranscrit tout le discours par rapport à certains commentaires, je vérifiais sur le film.

NR : Tu es d'accord que c'est essentiellement un outil d'observation pour garder une trace d'un parcours qui était facilement exploitable ?

KH : Oui complètement.

JJD : sur le plan technique, prendre des mesures et des vidéos la nuit avec le peu de commentaires qu'on a eu, la qualité numérique ne nous informe pas vraiment sur les couleurs. Le numérique est faible pour certaines qualités spatiales, on ne peut pas l'exploiter par rapport à une vidéo du jour par exemple.

JPT : Il y a une grande différence entre le jour et la nuit ?

HT : Je pense que le commentaire sonore est la base essentielle, c'est vraiment utile de l'avoir. On voit l'importance de l'enregistrement audio.

Sarawut Preamachai – [Phénomènes moteurs et conduites de mobilité]

Cette démarche, est l'une des deux méthodes utilisées dans le travail d'enquête de ma thèse. L'objectif est de saisir l'image des conduites usagères dans l'espace public, et dans les conditions naturelles. Au niveau de la technique, j'ai utilisé la caméra lunette, et j'ai suivi la personne qui se trouve dans le périmètre de mon terrain d'étude, jusqu'à la fin. J'attendais que les gens entrent dans mon terrain. La difficulté est qu'il fallait marcher rapidement, sans bouger la tête, afin de ne pas altérer la qualité de l'image.

HT : Y a-t-il aussi un enregistrement sonore ?

SP : Oui.

KH : Est-ce que tu marchais vite pour les rattraper ?

SP : Oui j'étais obligé de le faire pour filmer leurs comportements.

JPT : Si on réduit l'image je pense qu'elle serai meilleure.

SP : J'ai passé les huit cassettes numériques (les mini DV) pour avoir un format lisible sur ordinateur. Dans ce transfert j'ai perdu beaucoup de qualité d'images et de sons. J'ai fait l'analyse sur les mini DV, et j'ai identifié tous les phénomènes moteurs qui existent chez les personnes suivies : les cheminements, les orientations visuelles et aussi la vitesse de la marche. L'intérêt de cette méthode est de trouver la relation entre les mouvements et la forme de l'espace.

NR : La caméra te sert à être témoin d'une scène, et tu avais la possibilité de filmer ce couloir sans être là. Pourquoi as-tu besoin de marcher derrière la personne ?

SP : je marche derrière la personne parce que le terrain est un couloir, et c'est long.

NR : si tu avais des caméras de surveillance, ça serait utilisable ? Avais tu vraiment besoin d'être in situ ?

SP : Ce n'est pas la même démarche puisque j'ai besoin de voir le début de l'action, le départ de la personne, l'entrée dans le terrain, et la direction choisie. La caméra vidéo dans l'espace donne une vision cadrée, On ne peut pas savoir l'avant et l'après.

JPT : Il y a le fait d'observer des conduites de mobilité et il me semble que dans cette façon de procéder, il y a un ajustement des distances entre l'observé et celui qui observe. Par rapport aux caméras vidéo de surveillance, c'est un autre point de vue puisque on reste au niveau du sol, par contre les caméras de surveillance sont à une hauteur précise.

OB : Personne ne s'est jamais arrêté ?

SP : Si, dans certains terrains, j'attendais pour reprendre la poursuite discrètement quand ils reprenaient la marche.

PR : Tu n'as jamais eu d'ennuis ?

SP : Si j'en ai eu beaucoup. Certaines personnes me demandaient ce que je faisais. Les caméras lunettes ne sont pas discrètes.

NR : As-tu filmé les personnes de face ?

SP : Non, juste de derrière.

JPT : Selon les terrains, as-tu remarqué différentes stratégies pour filmer ?

SP : Malgré les différences des terrains, j'ai utilisé la même stratégie. Mais à certains endroits, il fallait être plus discret.

DM : As-tu essayé de provoquer les déplacements en suivant les personnes d'une manière pressante ou avec un comportement étrange ?

SP : Non.

JJD : J'insiste toujours sur la mauvaise qualité de l'image. Là c'est étonnant parce que c'est le jour, contrairement à la vidéo de Karine Houdemont, la projection de la vidéo est mauvaise.

Hanéne Ben slama – [Observations à Tunis]

Je vais présenter une étape d'observation qui rentre dans deux cadres différents. Dans le cadre de ma thèse qui s'intitule « Les habitudes dans les parcours urbains quotidiens une comparaison entre Tunis et Grenoble », et dans le cadre de la recherche ACI. Cette place, c'est à Tunis, place de la victoire 1955, c'est un point de départ ou d'arrivée des parcours quotidiens que j'étudie avec un petit appareil photo numérique. Je devais être très discrète parce qu'un policier m'a arrêté. Ce n'est donc pas très fiable car je ne suis pas à l'aise comme avec des caméras lunettes. J'étais assise sur un banc public et je filmais les gens, et leurs déplacements dans l'espace. La porte monumentale (Porte de France), est l'une des principales portes de la Médina de Tunis. C'est une place stratégique et emblématique du centre ville de Tunis. Je suis assise dans une terrasse de café et j'ai un angle de vue assez ouvert pour voir toutes les rues qui débouchent sur la place. Je ne savais pas ce que j'allais faire de cette vidéo. J'ai juste observé, pris beaucoup de photos, et enregistré ces séquences de deux minutes. J'ai réalisé un parcours commenté avec l'appareil photo. C'était très court. Je suivais la personne, je captais ce qu'elle regardait et je tournais l'appareil photo numérique vers ces endroits là. C'est une place qui vit de 8h du matin à 8h du soir, mais après elle est complètement déserte.

Il y a un marché populaire, il y a de l'artisanat pour les touristes...moi je suis sur la place, du côté opposé à celui qu'on a vu dans la première vidéo. Pendant cette expérience j'ai vu des choses que je n'avais pas encore vu en tant que pratiquante de l'espace.

PA : Qu'est ce que tu as observé et que tu ne connaissais pas ?

HBS : J'ai une petite anecdote qui s'est passé lors de l'enquête réputationnelle. Quand j'ai lancé le débat sur cette place, une personne m'a dit : « ...mon frère repère son parcours, pour aller chez son oncle qui est à l'intérieur de la Médina, par cette porte qui était en chantier, donc il s'est perdu ... ». Je reprends la description de la vidéo. Là c'est le début d'un parcours avec une personne. Elle vient de s'arrêter devant une petite façade, c'est la porte d'entrée d'une mosquée. Je suis le mouvement de la personne, elle passe sous les arcades pour se diriger vers le kiosque à journaux qui est un point d'arrêt systématique et quotidien. Là, on retourne sur la place.

JPT : Ton appareil permet d'enregistrer combien de minutes ou d'heures ?

HBS : Huit minutes.

JPT : Comment ça se passe par rapport à la police ?

HBS : J'étais assise, je ne me rendais pas compte qu'il y avait un groupe de policiers. Il y en avait un qui est venu vers moi, et m'a dit « ...qu'est ce que vous faites ? ». Je lui ai répondu que je filme l'ambiance (le mot ambiance en français). Il me dit « faites attention ne me filmez pas moi ». Il faut se mettre dans la peau d'un touriste pour pouvoir filmer, sinon il faut une autorisation, ce qui prend du temps.

JPT : Y a-t-il un risque ?

HBS : Oui. Ils peuvent m'emmener au commissariat de police pour un interrogatoire et on me confisque l'appareil photo.

JLB : As-tu prévu d'autres stratégies ?

HBS : J'ai parlé avec JPT pour les caméras lunettes, parce que c'est discret et adapté à ces situations, mais il y a toujours les policiers en civil.

HT : Quand tu suis quelqu'un, je comprends que tu le suive avec la caméra, mais quand tu filme une situation comme la Porte de France, pourquoi est ce que tu bouges ? Qu'est ce que tu cherche à filmer ?

HBS : les gens.

HT : Oui, mais tu ne les verrais pas mieux si tu posais ton appareil et que tu attendais.

HBS : Je ne suis pas les gens, je suis avec eux.

HT : Oui, mais quand tu es sur la terrasse de café, tu ne fais pas de parcours commenté.

HBS : Je bouge parce que j'ai trouvé quelque chose de très intéressant, le flux des gens qui passent, de part et d'autre de l'arcade.

HT : On les verrait bien même avec un plan fixe.

HBS : Oui, mais j'étais très agitée, très pressée. On m'avait raconté tellement d'histoires sur les policiers, les trafiquants de drogues etc. Dans cette place, j'avais peur qu'on me vole l'appareil photos.

NR : Par rapport au sujet de ta recherche, n'as-tu pas trop d'éléments en utilisant la vidéo ? J'ai l'impression que l'habitude passe par des détails. Justement cette porte de France qui est masquée, ton collègue qui ne retrouve pas son chemin, c'est peut être un carreau ou un pavé sur la place qui serait un repère. Est ce qu'avec tous ces éléments qui peuvent participer à l'habitude du parcours, n'as-tu pas l'impression d'avoir trop d'informations ?

HBS : Tu as peut être raison. J'ai pensé à la caméra lunette, à la faire porter à la personne et suivre son regard. Ce n'est pas la meilleure méthode, surtout pour observer la place dans le cadre de la recherche.

NR : Oui, la caméra lunette cadre, mais elle ne dit pas ce que les gens regardent. C'est la voix qui le précise.

HBS : Avec la parole des gens ça pourrait donner quelque chose. Je me focalise sur le visuel, c'est-à-dire comment l'espace conditionne-t-il l'habitation ? Comment l'habitude influe-t-elle sur la configuration de l'espace ?

Patrick Romieu – [Le sonore dans le dispositif festif]

J'ai été amené à utiliser plus que je ne le pensais l'outil vidéo. Le sujet de mon travail est de trouver des relations entre le son et le festif en posant la question : comment le dispositif festif, qui est un dispositif régulateur sinon normatif, influence la perception, l'action sonore ?

Je pense qu'il y a une autonomie du vécu sonore par rapport à un dispositif régulé puissant qui est un dispositif anthropologique historique. Au début de ce travail, qui est inscrit dans une approche disciplinaire, je me suis confronté à la tradition très ancienne du film anthropologique, du cinéma ethnologique et de la vidéo actuelle. Le premier élément que je prends en considération, c'est qu'il y a une idéologie foncière du visuel, dans un monde principalement visuel, et qu'il pourrait y avoir un paradoxe à traiter et aborder une problématique sonore avec la vidéo. J'utilise plus la vidéo dans l'analyse sociologique que je mène parallèlement à l'analyse sensible et je me retrouve avec une documentation vidéo que je n'ai pas soupçonnée. Il ne faut pas oublier qu'il y a un effet d'instrument, un effet de théorie et une dimension d'artefact. Cette enquête ethnographique, qui contrairement à ce que vous faites là, s'inscrit dans la durée. Il y a des occurrences festives tous les quatre ans. La vidéo est

utilisée dans d'autres situations que je préciserais toute à l'heure. Filmer c'est une construction, il faut maîtriser autant que possible les éléments de cette construction pour pouvoir après bien analyser, ce n'est pas du tout un miroir du réel, du moins dans ma pratique personnelle. Dans mon dispositif méthodologique, je commence par l'observation directe. J'essaye de faire une ethnographie la moins instrumentalisée possible (ras le bol de voir des micros partout). On peut retourner à une observation directe, avec la sonographie (qu'on a fait il y a longtemps avec Jean-luc Bardyn), uniquement avec l'enregistrement sonore. Mais ce n'est qu'un élément du dispositif méthodologique. Il y a des avantages, de la lecture immédiate, et le montage rapide. L'hypothèse de travail est celle que l'expérience corporelle est au centre de l'expérience sonore. Il est évident que dans les phénomènes festifs qui sont fuyants, il est important de s'approcher avec la caméra et d'aller vers le corps. De plus en plus, dans mon travail de filmage de situations, il y a cette notion de corporéité qui est très importante. Je me souviens que pour une des fêtes que j'étudie, où j'avais peur d'être désigné comme étant le Saint Blaise, celui qu'on va faire boire sur une charrette, ça pouvait retarder mon travail d'un an. On retrouve aussi la tradition du filmage du rituel en ethnologie. J'aborderais la question, toute à l'heure, du retour de l'information. J'ai communiqué avec ces gens, en leur donnant un DVD. Le DVD de l'une des fêtes a été présenté au maire et tout le village est venu regarder. Les gens se sont mis à évoquer les anciennes fêtes. Ils ont remarqué que les ambiances ont changé. Troisième utilisation que je fais c'est ce j'appelle l'anthropologie partagée, c'est-à-dire le visionnage réactivé, la conduite exploratoire. Je présente des séquences à mes informateurs, et on les commente. L'avantage est que je peux me permettre de changer l'image pour ne faire entendre que le son. La qualité du son n'est pas très bonne. Quatrième élément très important ce que j'appelle la caméra retournée. Elle ne peut arriver que dans des enquêtes longues. C'est un traditionnel de l'enquête ethnographique. C'est le moment où les gens avec lesquels j'ai travaillé, qui sont observés depuis des années, me rapprochent de cette caméra. C'est différent avec l'enregistrement du son, parce que c'est une autre technicité, alors qu'une caméra tout le monde l'utilise. On retourne la caméra contre moi. C'est arrivé deux fois. La question sonore n'est pas abordée de biais, mais c'est la question du sens social que les acteurs donnent à leur fête qui m'intéresse. Savoir de quelle manière ils l'articulent avec la perception sonore ? On me retourne donc la caméra contre moi, et ils me disent « qu'est ce que tu penses de ce que nous faisons ». C'est une étape importante dans la construction de l'analyse que je fais de la situation. Dans cette fête que j'étudie, ça m'est arrivé de filmer de très près le rituel de boire du vin à la tuile etc., le chef a dit « au photographe maintenant », ils prennent la caméra et ils me filment. Dernier élément c'est la communication avec le retour d'informations et la constitution du sens que j'établis avec les gens. Cela me permet notamment de faire parler les ambiances, dans une enquête très informelle. J'ai fait un petit montage en fin de film. J'ai eu des réflexions du maire d'Entrevaux qui était déçu parce qu'il a été filmé de dos. Parallèlement à ça je tiens un carnet ethnographique où je me base sur la mémoire et je note toutes les choses qui n'ont pas été prises par la caméra. Techniquement, je fabrique des montages qui traduisent la manière dont moi-même j'ai reçu l'ambiance de cette situation. Cela me permet d'évaluer la réaction sensorielle dans un emploi assez complexe et large.

PR : Je vais vous présenter un extrait de l'ethnographie. C'est un moment dans le dispositif que j'étudie : Saint Blaise qui va symboliser le passage de l'hiver à l'été est désigné. C'est un moment rituel, il a fallu trois ans pour qu'on puisse assister à cette scène là qui se déroule entre cinq ou six personnes, en coulisses de la théâtralité et de la dramaturgie de la fête. Par la suite, là, on saute sur le bonhomme qui ne s'y attend pas du tout. C'est intéressant aussi du point de vue sonore, j'ai leur accord pour vous présenter cette vidéo devant vous.

PA : C'est où exactement ?

PR : C'est à Touar à 20 km au nord-ouest de Dignes, c'est une vallée.

NR : C'est quelle saison ?

PR : Le mois de Février. Là c'est l'étape de sortie du rituel. Là il lui montre l'eau de vie de la région qui est très forte. Là c'est la désignation...(visionnage)...Là c'est un moment très important, ce qui m'intéresse précisément ce sont les ambiances vocales, tout est articulé autour de ces voix, de ces cris et des rythmes frappés sur le charbon etc. Ce qui m'intéresse c'est d'avoir une observation récurrente, une approche comparative avec les autres épisodes de la fête.

JPT : Comment se décide le choix de la personne ?

PR : Traditionnellement, la personne désignée est la personne la plus bourrée de l'assemblée. Après le repas cérémonial, qui concerne trois à quatre cents personnes, la personne la plus saoule prise pour être saoulée encore plus. Lorsque j'interroge celui qui a été désigné Saint Blaise, il me dit « tu ressens l'ambiance ? Tu ressens l'ambiance ? Ça se ressent contre toi ». Il y a là toute une expérience corporelle. Le corps du collectif, le collectif qu'il représente se ressent, ça me permet de postuler une hypothèse : il n'y a pas que le vacarme cérémonial mais la fête est aussi l'occasion d'une lecture sonore de l'espace urbain. Cette vidéo a été tournée en 2003, et c'est toute les années, si je la rate c'est une année de retard pour la thèse.

PA : C'est toujours les mêmes six ?

PR : Non, ça peut changer mais c'est quand même le noyau organisateur. Ce qui est important c'est que Saint Blaise soit connu de tout le monde. Le moment le plus important c'est la résurrection. C'est-à-dire qu'il va passer dans le village pour une heure et demie. Il va faire la tournée des bars, on va lui faire boire un mélange de produits les plus durs possible. Une année le type il ne s'est pas réveillé il était ivre mort, il m'en a jamais parlé, et ils tiennent à ce qu'il soit quelqu'un de connu. Ce qui est intéressant aussi, c'est que tout ça est improvisé, mais

quelle est la place de l'improvisation sonore ? Et là on retombe sur l'un des piliers de ma problématique. Cette fête là, elle existait avant la guerre sous forme d'une procession normale du saint. Elle a viré complètement, ils l'ont réinventé. Je me demande, quelle est la place de l'invention sonore dans tout ça ?

MJ : Pourquoi Saint Blaise, pourquoi ce nom ?

PR : Saint Blaise a toujours été une fête carnavalesque, le saint est lié au réveil de l'ours, c'est-à-dire à ce moment où la nature se réveille. Saint Blaise est un élément qu'on appelle psycho pont, il mène les âmes au purgatoire etc. Les Saint Blaise sont encore fêtés en France et surtout dans la région où j'ai filmé le dispositif.

NR : En terme méthodologique par rapport aux années précédentes, est ce que tu as ajusté ta façon de filmer ?

PR : Non, là c'est la première année où ça a été filmé. Je tente de me souvenir des mêmes plans spontanés parce que je ne veux pas introduire d'autres variables. Il y a un impératif de proximité. Etre proche des corps et garder les mêmes angles de vue, il y a un repérage cinématographique qui a été fait. J'essaye d'être le plus conscient possible des actes vidéo pour les refaire, c'est essentiel de savoir comment capter ces corps, les angles de vue, les travelling etc.

Il est important de prendre en compte l'auto mise en scène, tu vois ils vont souvent vers la caméra. Il faut voir que dans toutes ces interventions, il y a une caractérisation de la situation. On est dans une situation festive où, par définition, il y a une focalisation sur moi. Je peux également, comme notre camarade, disparaître, se noyer dans la masse mais pas à tous les moments.

JLB : Est ce que tu aurais filmé autrement si tu avais eu seulement les préoccupations de l'ethnographe du festif sonore, un mode d'opérer différent ?

PR : Ce n'est pas la modalité de filmer mais c'est plutôt la technique. Pendant que j'étais en train de filmer, j'ai enregistré au DAT, ce qui n'est pas pratique.

JLB : Concrètement, au moment où la personne a été choisie, il y a une personne qui tape, et c'est hors cadre.

As-tu choisi de ne pas favoriser ce geste ?

PR : Mais je l'ai repéré.

HT : Ce qui me gêne là, ce n'est pas qu'il soit hors cadre mais que le son soit comprimé. Avec le Dat, je suppose que le son n'est pas comprimé.

PR : Oui tout a fait

HT : C'est un inconvénient majeur par rapport à ton sujet , parce que là on perd tout.

PR : Oui, c'est vrai.

JLB : Est ce qu'il faut de la bonne qualité sonore ou non ?

PR : Oui, même si parfois je ne la mets pas en avant.

HT : Le Dat est il au niveau de la caméra ? Comment tu fais techniquement ?

PR : J'avais la caméra, et j'ai travaillé avec la perche pour le son. Mais à ce moment là, j'avais une autre caméra que celle que j'ai maintenant. Ce n'était pas une caméra numérique, c'est pour ça que la qualité du son est très mauvaise. J'ai filmé en ayant le Dat dans ma poche, à la main droite ma perche, et de la main gauche ma caméra. Si j'avais seulement une problématique sonore je n'aurais pas eu besoin de ça.

HT : Tu aurais eu quand même besoin pour repérer les acteurs. Dans les exemples qu'on a eu auparavant c'était de l'observation mais aussi du repérage. Le visuel n'est que le témoin du sonore, ce qui compte c'est plutôt ce qu'on entend, puisque c'est des commentaires qui vont servir à la base. Mais c'est important de voir à qui ça s'attribue, si tu veux suivre quelqu'un tu ne peux pas le faire seulement avec le sonore.

PR : Après, je découpe image après image. C'est vrai que dans la conduite gestuelle, dans cet amalgame de décor, on découvre des choses intéressantes.

NR : Je trouve que dans ce qu'on a vu il y a l'hypothèse que tu as annoncé : être immergé dans cette fête. Quand il y a désignation tu ne recule pas, tu rentre dans le groupe. Le fait qu'on ne voit pas la personne qui tape, c'est une volonté de retracer la perception de celui qui a été désigné. Une vidéo est une construction, et la tienne est celle de l'immersion festive, de cet amalgame de corps, pour rendre compte de cet événement. Je pense que toutes les images portent cette trace là.

PR : Quand tu es dans un univers métabolique, tout ces corps fusionnent.

NR : On pourrait aussi rediscuter le schéma de construction des autres vidéos. Une immersion dans le quotidien, dans la marche, dans le parcours mais avec une distance scientifique nécessaire et délicate.

HT : C'est extrêmement intéressant parce que c'est très différent.

JPT : On assiste à deux situations fondamentalement différentes. Une société de connaissances dans ton cas PR, alors que dans les autres cas ce sont des personnes anonymes.

PR : On est dans des qualités opposées de l'espace public.

HT : Dans un cas les acteurs savent qu'ils sont filmés, dans les autres cas c'est à leur insu (comme Sarawut qui suit les gens)

PR : Moi je ne peux qu'être vu pour des tas de raisons

NT : Ce que je trouve intéressant par rapport à ce que tu as présenté avant c'est qu'il y a deux situations opposées. La première, est de filmer sans interaction possible avec ce qui est filmé. La seconde, est l'interaction avec le caméraman. Il y a deux manières de considérer l'espace public : l'un comme espace de frictions d'interaction de rencontres et l'autre comme espace de scènes de distance. Chaque fois que j'ai fait de la vidéo même en étant le plus neutre possible, je me suis toujours fait repérer, avec des interactions très fortes. Dans le

cas de la caméra lunette c'est un autre niveau. Tous ceux à qui j'ai demandé de porter les caméras lunettes m'ont dit « je ne peux plus regarder les filles » et expliquaient pourquoi ils tenaient la tête droite en regardant de côté.

JPT : A mon avis, il y a deux façons différentes d'intégrer cette interaction. Dans ton cas Patrick : elle est de fait donnée, dès le départ les acteurs savent qu'ils sont filmés. Dans les autres cas, c'est de l'ordre de l'événement.

PR : C'est important, ces interactions sont de natures différentes parce qu'il y a un dispositif festif qui est très complexe. Ce n'est pas que de la psychologie de la fête, et il y a une mise en place d'éléments qui se mettent à interagir dans une temporalité donnée qui est celle de la fête. Il y a ce découpage temporel de la fête, qui fait que c'est une mise en parallèle d'une analyse sensible et ethnographique, et comment tout ça est reçu et perçu par la suite.

JPT : Du point de vue des ambiances je pense qu'il y a deux choses, d'une part, s'intéresser à ce que tu appelle le corps commun ou l'espace fusionnel, et d'autre part, d'avoir affaire à une situation où les sens sont dérégés par les auteurs eux-mêmes. Comment ça joue et comment le capter et en rendre compte ?

PR : Je pense que ça joue dans l'approche comparative de la situation telle qu'elle est dans le présent de la fête. Là on rejoint les théories sur la fête au présent. La fête est une situation sonore métabolique que je n'aurai pas eu besoin de réactiver. On parle autrement de la fête, et je suis dans un nœud important de mon travail.

PA : Ce que je trouve intéressant, c'est que la question de ton intervention dans la fête ne se pose pas, il ne faut pas s'en défendre du point de vue méthodologique. L'idée n'est plus d'accéder à un minimum d'intrusions en tant qu'observateur, mais si la caméra est acceptée, c'est un personnage parmi d'autres. La question de savoir si ça change la fête ou non ne se pose plus. C'est un objectif méthodologique pour l'observation quotidienne et c'est parce que c'est une situation festive, qui repose sur l'indifférenciation et une auto amplification du sens que la caméra devient intéressante. La caméra est un instrument de fête de spectacularisation, d'observation et d'indifférenciation supplémentaire, dans une situation de fête. On comprend que cette acceptabilité fait partie du principe, quels équivalents peut on trouver dans des situations ordinaires ? Je pense à la seule expérience que j'ai de la photographie aussi, c'était à Shanghai. J'ai eu l'occasion de passer une matinée à chercher la manière de savoir être là, et de prendre les gens, ça dure plusieurs secondes, pour trouver par rapport à l'ambiance qui est très variable, la bonne photo de la bonne personne qui serait témoin de cette ambiance, et là il y a tout un art qui est complètement corporel, et qui rejoint ce que tu disais sur la corporéité, l'ambiance et le mode de rapport.

PR : On pourrait peut être retrouver une certaine analogie entre cette situation et la situation que tu évoquait. Si la caméra est un actant parmi d'autres dans le scénario festif, on pourrait dire que ce personnage est présenté et introduit dans l'espace politique au sens premier du terme. D'une manière assez progressive, je commence à parler aux informateurs privilégiés, le maire du village par exemple. Je parlais d'une manière explicite de ce que je cherche, c'est en quelque sorte le parcours du combattant pour avoir des autorisations à différents niveaux. Donc cet acteur caméra a été présenté et familiarisé avec les autres acteurs, le film a été présenté en public. Cette dimension politique existe donc vraiment.

RT : Je pense quand même que la caméra change les données naturelles du dispositif festif et les comportements des acteurs.

PA : Dans la même réflexion, leur comportement change selon si tu es présent ou absent. La question du processus de la fête ne se pose plus, ce n'est pas maîtrisable.

RT : Tu ne peux pas mettre sur le même plan l'acteur qui filme avec sa caméra et le personnage qui joue la fête.

PA : Je pense que si.

JYP : Dans son carnet de notes, il y a un moment où il dit : « l'autre c'est soi-même ». Toute la construction de l'observation est liée à ça : celui qui filme devient le personnage le plus important du dispositif.

RT : Pour moi il n'est pas vraiment dedans, il est dehors.

HT : La question ne change rien. Il est dehors, mais il est dedans quand même par le fait d'avoir une caméra c'est son rôle d'être l'interface. De nos jours, une caméra c'est un objet dedans/dehors. Par rapport à quelqu'un qui prend un micro, il se fait remarquer tout de suite. La caméra apparaît comme un témoignage mais ce n'est pas parce qu'on a une caméra qu'on introduit le filtre de lecture : c'est ce qui apparaît dans tous les exemples, on n'a aucun filtre. Moi qui n'est pas fait d'interventions aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'il faut que je regarde. Je n'ai pas plus de grilles de lecture. Si vous ne m'introduisez pas un système de lecture à l'image vidéo, elle ne dit pas plus de choses que l'observation directe.

JJD : Le son donne plus de transparence.

MBHS : Un aspect méthodologique qui me paraît intéressant c'est la récurrence. Tu as dit que tu l'as déjà fait en 2003 et 2004, et tu vas encore répéter. Combien de fois ça va être répété ? Et sur quel critère arrêter les expériences ?

PR : J'ai décidé que tant que je peux y retourner, j'y retourne. Depuis vingt ans, je m'intéresse à l'ethnologie et je continue à le faire dans des conditions difficiles. On a envie quelque part que ça ne s'arrête pas.

MBHS : Donc l'analyse est interminable, qu'est ce qu'on cherche finalement ?

PR : J'ai une problématique, et ce n'est pas du tourisme. Je reviens à ce que disait Henry toute à l'heure : il y a un très grand danger (comme disait Breton « l'image est stupéfiante »), et je pense qu'on est là dedans, on est dans cette civilisation de l'audiovisuel.

PA : Par rapport à mon expérience à Shanghai, c'était une expérience méthodologique. C'était la base de la mise en place de l'observation récurrente, et je suis passé de la photo à la vidéo par opportunité. C'est un outil

d'interprétation, ça dépend de la façon d'aller chercher l'image au sens photographique du terme, et aussi au sens verbal. La spécificité de l'outil vidéo c'est le prétexte de départ pour aller vers une image réduite. Etre entre l'objet comme suspension d'une dynamique, ou la dynamique comme cinématique de l'objet. Il y a une problématique intéressante par rapport à l'usage scientifique de vidéogrammes.

NT : Je trouve que souvent, on veut capter les dynamiques par la vidéo, mais ce n'est pas toujours réussi. Je pense par exemple à toi Sarawut, quand tu suis la personne quand elle ralentit tu ralentit aussi. Il y a un sens très fort du ressort qu'il y a entre toi et la personne que tu suis. Ce qui est observé n'est pas toujours ce qu'on croit être sur l'image. C'est la même chose par rapport aux objets qu'on regarde comme karine, cette relation qui se crée entre l'objet observé, l'observateur et l'enquêteur. L'interaction qu'il y a entre le mouvement que l'on fait et l'espace ne nous dit rien sur la configuration spatiale et le type d'usage qui s'y passe.

PA : Je pense que tout preneur de vue, peut raconter une histoire avec sa vidéo. Il faut se mettre dans le bain, une relation fusionnelle parce qu'on devient acteur. Je pense que chacun a ses rituels propres et en même temps il y a plein d'expériences opportunes qui serait intéressant de réciter. Je repensais au travail de composition des vidéogrammes que j'avais fait sur les jardins, et on avait cette réflexion là en amont. On avait beaucoup de discours sur des situations, des qualités à filmer, et on faisait des hypothèses avant de faire les synopsis et les prises de vue, sur la façon de monter, le travelling, le plan fixe etc. Les éléments techniques entrent en adéquation avec ce que l'on cherche à exprimer. Je trouve que le film de Patrick est très intéressant parce qu'il soulève la notion d'empathie. Nous l'avons utilisé de façon un peu implicite, plutôt par une connotation sur la naissance du collectif, sur le fait que la perception devient collective.

Fin de la 1^{ère} Séance

2^{ème} Séance : 08/03/2005

Damien Masson – [La perception embarquée en train]

Ce que je vais vous présenter fait partie de mon travail de DEA. Il s'agissait d'explorer la perception visuelle en train, et le rapport écologique entre l'œil de l'observateur et l'environnement qu'il traverse. Du point de vue méthodologique, j'ai fait des parcours commenté en trains que j'ai appelé « voyage commenté ». J'ai demandé aux personnes qui m'accompagnaient de me raconter tout ce qu'ils pouvaient voir, lors d'un voyage à Lyon, entre les gares de Lyon Part dieu et Lyon Perrache.

Il y a eu sept parcours réalisés. Le parcours en train fait sept à huit minutes. Il y avait une grande redondance dans les commentaires, et des effets dynamiques visuels qui commençaient à émerger. L'objectif théorique était de mettre en place une typologie de phénomènes dynamiques visibles et de les qualifier. A la suite de ces entretiens réalisés avec des gens qui ne connaissaient pas ce train, le principe était d'avoir des gens qui avaient des rapports différents aux parcours et aux voyages en train. Il y avait beaucoup de catégories de phénomènes dynamiques. Cependant, il y avait deux raisons qui m'ont poussé à affiner ces catégories. Le premier, était d'avoir un complément de ce qui a été obtenu. La méthodologie proposée était de mettre en place une table ronde avec des regards disciplinaires critiques sur cet objet là. Ont participé : Jean Paul Thibaud, un neuropsychologue et un

architecte. Le film réalisé qui retrace ces parcours en train a servi à questionner, d'une part, le rapport entre le regard ordinaire in situ et le regard expert, et puis à obtenir un vocabulaire disciplinaire sur le voyage en train. J'ai fait deux prises de vue sur ce train là. Une vidéo subjective avec un cadrage le plus large possible, et une vidéo basée sur des cadrages pré établies par les enquêtes qui précédaient cette étape de recherche. La bande son qui a été rajoutée sur ce trajet était une traversée polyglotte faite à partir aussi des entretiens précédents. Après les entretiens, j'avais catégorisé, en respectant l'ordre géographique du parcours, des éléments de plus en plus fins sur les perceptions pour dépasser de simples appréciations (représentations). En premier lieu, on a fait un visionnage sans la bande son, pour se focaliser seulement sur l'image. Puis un deuxième visionnage a été fait avec la bande son, pour voir si des écarts pouvaient apparaître entre les deux. A propos de la bande son, c'est moi qui l'est faite, mais pour le montage total de la vidéo ça été fait par un monteur professionnel pour être le plus expressif possible. Il a monté le film sans aucune contrainte de ma part.

Visionnage

DM : Après le premier visionnage, j'ai récolté des commentaires rapides et des répétitions des paroles. Aucune catégorie nouvelle n'est apparue, mais ce qui était intéressant par rapport au deuxième visionnage, est que la vidéo était étrangère à ces personnes. Il y avait comme un petit blanc, aucune réaction immédiate.

HT : Comment as tu composé la bande son ?

DM : Ce sont les commentaires des premiers entretiens, découpés avec des bruits de train. Pour revenir à l'analyse de ce corpus, c'est très intéressant parce qu'il y avait un impératif de précision des catégories, ce qui n'était pas prévu. Hélas, la programmation des visionnages est un peu lourde et contraignante.

JPT : Si je me souviens bien, les réactions venaient après le visionnage et pas en direct.

DM : Oui, on a demandé à ce que les réactions soient formulées après le visionnage, mais on pouvait voir le curseur. Les personnes pouvaient associer leurs commentaires à un instant t sans problèmes.

NR : Je pense que les prises de son tridimensionnelles recréent un environnement virtuel le plus proche possible de la physique réelle, mais là par contre il y a une orientation visuelle, une orientation du regard, l'enquêté ne regarde pas le voisin d'en face à l'intérieur du train.

DM : Sur les prises de son, ce n'est pas du tout la fidélité qui est recherchée. L'intérêt a été porté à la mise en place du protocole méthodologique.

JYP : C'était quoi la consigne ?

DM : Tout simplement « racontez moi », avec pour chaque enquêté un temps de mise en œuvre de la parole qui n'est pas immédiat. Les enquêtés ont été marqués par le mouvement plus que l'environnement lui-même.

NR : Comment arrives tu à dégager des effets ?

DM : L'objectif avant tout est de recueillir des représentations sensibles, sans m'impliquer personnellement. Je n'ai jamais prononcé le mot effet.

JPT : Je pense que ce qui est intéressant, c'est le décalage entre perception in situ, et le visionnage de la séquence hors site. Dans les deux cas, c'est comparable puisqu'on ne bouge pas, on est assis. On a des contextes qui sont sensiblement les mêmes, on est devant un paysage dans un comportement contemplatif. Dans un espace cadré visuellement, il y a des éléments du protocole qui sont assez comparables.

PA : Je pense que pour le cadrage choisi, on fait une homologie totale entre le réel et l'adhésion de sa représentation qui fait que les gens parlent d'objets, comme pour n'importe quelle perception paysagère. Il y a donc un dédoublement de l'effet d'immersion que l'on cherche par toutes ces techniques (l'observation récurrente en occurrence). On essaye de plonger la personne vers une représentation comme si elle était dans la situation. Quand tu passes une bande son, qui est une bande son de commentaires, et que les gens découvrent que les commentaires sont les mêmes, il y a donc dédoublement de la possibilité de parler. Il y a une description catalysée qui interdit l'effet de dédoublement qu'on cherche au deuxième visionnage. Comme les discours sont établies et fortement construits, et on a un cadrage très fort (le paysage qui défile et pas le train), il est plus intéressant à mon avis de commencer avec la bande son. Par rapport à mon expérience de l'observation récurrente, le deuxième visionnage fait émerger des choses. On passe des choses descriptives à des choses interprétatives. Je reviens à l'homologie entre la prise de vue et le réel, il doit y avoir un retournement.

DM : Puisque le trajet était court, j'ai eu l'impression que je confrontais les enquêtés à dire des choses qui n'étaient pas naturelles à dire. La catégorisation était alors le résultat de la relation ethnologique qu'ils faisaient entre le train et le paysage, puisque la caméra est fixe dans le train. C'est un choix méthodologique dans le DEA pour étudier la relation environnement-passager et la dynamique du voyage pour le passager.

HT : Est-ce que le commentaire respecte le moment où il a été dit par rapport à l'image ? Le montage est-t-il indépendant du commentaire ? Dans quel ordre ça s'est fait ?

DM : j'ai fait la bande son de mon côté en essayant de respecter les contraintes du déroulement du trajet, et la classification qui a été déjà établie. L'image est monté sur le son.

HT : C'est complètement interprétatif. Ce n'est pas du tout un matériau brut dans la chronologie, parce qu'on aurait pu imaginer une synchronie et que tu t'autorises juste à monter le choix de l'instant du commentaire, mais en respectant l'ordre. Je trouve ça poétique mais irréal. Au niveau du degré de réalisme, je me pose des

questions. Pour moi, il y a une part de reconstruction cinématographique très forte. Je pense que le protocole d'usage, quand on touche au son et à l'image, est indispensable.

PA : Je pense qu'il y a une logique illustrative de l'image sur le commentaire ou le commentaire sur l'image. Je trouve que ça bloque l'interprétation plutôt que de la lancer. Il faut parler de ce montage pour un objectif de décalage et non une mise en adéquation.

HT : Oui, mais les présupposés sont importants dans un tel processus. La vidéo n'est pas du tout utilisée pour avoir une homologie avec la réalité, surtout dans la chronologie où les choix sont faits par rapport à des références de la bande son. C'est la question de la référence qui est posée. On s'appuie sur quoi ? Là on s'appuie sur le commentaire qui est lui-même une construction interprétative. A la limite, l'ordre des séquences est factice. Dans les choix des angles de vue, c'est vrai que ça suit la chronologie, mais c'est presque artificiel aussi. Ça suit plus l'ordre des commentaires que l'ordre du déroulement chronologique.

NR : En terme de commentaires, on découvre la ville à partir de Jean Macé, c'est comme si la ville de Lyon n'existait pas avant Jean Macé.

DM : c'est vrai que le contact de la ville se fait à ce niveau là, et pour beaucoup d'enquêtés.

HT : Je trouve ça assez abstrait, c'est vrai qu'on rentre dans une ville, mais ça aurait pu être n'importe quelle ville.

PA : Je pense qu'il y a de belles images même si le discours est statique, et que ça alimente l'écologie de la perception dans le domaine de chemins de fer et de transports en général.

Pascal Amphoux – [Esplanade de la cathédrale]

Je vais vous montrer deux séquences vidéo qui sont tirées du travail sur l'usage des parcs et jardins dans la ville de Lausanne. Je rappelle brièvement le contexte. Le travail a été mené pendant deux ans, la première année on a dégagé un certain nombre de critères pragmatiques pour le nouveau plan directeur de Lausanne. Le service des parcs et promenades nous ont demandé d'énoncer un certain nombre d'enjeux à partir d'analyses et d'observations sur des pratiques du végétal dans la ville de Lausanne. On avait fait ces séquences avec des réunions de groupes, de cartes mentales, de jeux d'équilibrages entre les habitants et les spécialistes etc. Ça nous a permis de catégoriser trois ou quatre types de situations et les parcs eux-mêmes étaient considérés comme des situations. L'idée c'était d'aller plus loin dans la catégorisation, de passer par la vidéo. A ce moment là, j'ai déjà formalisé l'observation récurrente par des photos dans l'espace domestique, et là c'était l'occasion de faire ces essais là avec la collaboration de l'école de cinéma. L'hypothèse de travail et qu'il y a une chaîne d'interprétations. De plus en plus je me suis mis à concevoir ces différentes approches avec des retours, des récurrences obtenues par des discours différents. Il fallait comprendre ce qui a été interprété par certains sur des images, ce que d'autres gens ont interprété par des dessins ou des entretiens collectifs. On a fait en sorte d'exposer ce matériau aux preneurs de vue. Des fiches synoptiques ont été réalisées comme celles de l'entretien

sur écoute réactivée, en indiquant les localisations. Ensuite on s'est forcé de donner une intention à partir de critères, de citations et enfin, des dimensions ont commencé à apparaître comme « animation du lieu » ou « silence », avec des critères spatiaux.

On a une rubrique de composition dans laquelle, on donne des indications sur des possibilités de composition, et j'ai toujours négocié avec les quatre vidéastes afin de trouver une forme d'expression, une forme narrative qui entre en adéquation avec le sens qu'on définissait à travers les critères, et d'énoncer des principes de composition de la séquence vidéo qui a priori matérialise cette expression. On a demandé à certains de nous faire des synopsis, à d'autres seulement des textes. Pour l'observation récurrente, on a essayé d'avoir la moitié « habitants » et l'autre moitié « non habitants », pour avoir des regards différents, et établir pour chaque monographie : un effet, un motif, une figure.

Visionnage

Pour préciser, on a diminué le volume du son quand on écoutait, parce que ça perturbait les commentaires. Les commentaires étaient focalisés sur le son.

HT : Il y a comme un effet de genre. Le statut d'une vidéo change complètement avec ou sans musique. Avec la musique, on rentre dans un objet audiovisuel construit.

PA : Sur le plan esthétique, il y a un parti pris complètement obsessionnel qui est à mon avis catalyseur de paroles.

KH : J'ai l'impression que les gens regardent dans la direction de la caméra.

PA : Ce n'est pas étonnant, elle a été placée du matin jusqu'au soir.

HT : Leurs manières d'apparaître et de disparaître éliminent l'effet du son.

NR : Par rapport à la destination de ces vidéogrammes, est-ce pour aider à la mise en place du cahier de charges ?

PA : C'est un enrichissement des informations dont ils disposent pour mener à bien la formalisation du cahier de charges.

HT : La dernière séquence est intéressante à étudier avec des musiques différents, ça me rappelle un travail que j'ai fait sur des films publicitaires de trois portions de ville : New York, le Caire et Rome. J'avais une minute et demie de situations urbaines pour chaque ville, des situations qui sont assez comparables. J'ai monté sur ces films trois musiques différentes : valse, bruit minéral et saxo rythmée. Finalement, j'ai obtenu neuf séquences différentes, et on arrivait à faire des descriptions qui liaient le domaine sonore au domaine visuel, ça évoque le problème des concordances des temps. Le lieu entre une musique métrique et une image qui ne l'est pas. Les synchronies d'événements entre l'image et le son dans une hiérarchie des perceptions, on remarque en premier lieu l'image, et parfois le son. Je trouve que dans la deuxième séquence de Pascal, le son organise le regard, c'est très directeur. Dans la première vidéo, on ne perçoit les qualités que si on connaît les lieux, par contre la deuxième on est beaucoup plus dans le type générique. La première, c'est l'espace qui a plus d'importance que les personnages, pour la deuxième c'est le contraire, on est déconnecté.

NR : C'est vrai, on sent la mise à distance des usagers. Pour la deuxième séquence, il y a les commentaires sur les situations mais pas le lieu.

JPT : Je ne sens pas énormément la deuxième séquence parce qu'il y a un effet de mise à distance, mais par contre ce que je trouve intéressant, c'est qu'on a deux façons de montrer les corps, complètement contrastées, dans des implications corporelles différentes.

Fin de la 2^{ème} Séance

3^{ème} Séance : 03/05/2005

Nicolas Tixier – [Modélisation de micro-mobilités]

Aujourd'hui, on est arrivé à la troisième séance du séminaire sur l'usage des outils vidéo. Ce séminaire est organisé autour de trois thèmes, la première séance c'était observer, la deuxième expérimenter et la troisième est liée à l'illustration, ou comment la vidéo vient illustrer la recherche ou le contraire ?

L'illustration de la vidéo permet d'alimenter la problématique de la recherche. On a trois communications : Nicolas Tixier, Magali Paris, et Julien Mcmoisans. Je vous rappelle que l'objectif n'est pas de repartir dans les détails de recherches de chacun, mais essayer aussi d'avoir un retour méthodologique sur les choix sémantiques, techniques etc.

NT : J'ai utilisé la vidéo dans mon DEA en 1997, pour l'étude des micro mobilités dans l'espace public, dont on va voir un cours extrait. J'ai continué à travailler sur ce thème en doctorat mais beaucoup plus par rapport à la modélisation des micro-mobilités et sur des questions de visualisations et d'interprétations. Je vous propose de commencer par des extraits vidéo.

Visionnage

NT : Dans un premier temps on a vu un extrait d'une caméra fixe qui était caché, et qui prenait le sas de Grand place composé de deux portes automatiques. Ce que l'on a vu après, ce sont des images numériques générées à partir d'un modèle qui s'appelle le modèle physique, et qui est développé par le laboratoire ACROE à Grenoble. Dans ce modèle, on rentre des relations relationnelles entre des éléments et par une synthèse à une fréquence donnée, on obtient des positions, des forces, à chaque point qui nous permettent de présenter les éléments en mobilité. Ce sont les mêmes modèles que vous avez vu presque à chaque fois, mais ce qui varie ce sont quelques paramètres introduits dedans, et surtout le mode de représentation attachée à ces paramètres.

Ce qui m'intéressait dans ce travail d'analyse in situ et d'analyse numérique, c'était de voir comment l'un aide à mieux observer l'autre ? Qu'est ce qui était récurrent dans ces interactions entre les individus entre eux et les individus et l'espace construit ? C'était donc des enjeux sur les ambiances urbaines par rapport à des cheminements mais aussi des enjeux de création numérique.

On était amené à développer trois manières d'aborder cette question que j'ai simplifié en disant en trois actions : écrire l'espace, représenter l'espace, et enfin caractériser l'espace. Le principe de base est cette double matière, d'observation in situ et d'observation numérique. Cette boucle est beaucoup plus complexe que cela : quand on la met en œuvre, on se rend compte de beaucoup d'étapes à l'intérieur de cette comparaison, des étapes de déduction, des étapes d'induction, et puis des étapes de retour.

De la même manière, pour les modèles physiques, l'observation de ce qui était sur l'écran me faisait revenir sur mes paramètres ou sur les hypothèses de caractérisation des dynamiques émergentes. C'était un schéma de comparaison qu'on a essayé d'appliquer d'une manière méthodique par fiches d'observation et de caractérisation qu'on a mis en place. Voici quelques exemples de fiches : cette fiche représente quelques micro dynamiques par rapport à l'observation in situ. Là, ce sont des dynamiques d'anticipation, des gestes sont accomplies en vue d'événements à venir. Le travail est fait par rapport à une observation récurrente. La méthode proposée par Pascal et utilisée pour beaucoup de travaux : on soumet des extraits vidéo, à des personnes de compétences différentes sur l'espace public. On recueille les entretiens et on les réinjecte dans les entretiens suivants pour construire des observations un peu plus fines. J'ai donc dégagé sept ou huit tableaux, dans lesquels il y a des sous-catégories. D'un point de vue numérique, la question est différente puisqu'on commence par une modélisation, après on lance une simulation, on calcule. L'observation de ce qui apparaît à l'écran, pour ceux d'entre vous qui ne connaissent pas le modèle physique utilisé, est un modèle masse-ressort qui est en amont des modalités sensorielles et des dimensions spatiales. Il consiste à définir des éléments qui ont une masse et une inertie et des fonctions de relations entre eux. Lorsqu'on active les fonctions de relations entre ces éléments à une fréquence donnée, les choses bougent. On peut alors décider dans quel espace on va les faire bouger. Le but est d'arriver à attraper des dynamiques qui ne marchent pas sur l'image arrêtée. On arrive à sentir ces dynamiques par ces chronogrammes mais ça nécessite de passer par le verbe et par le récit pour pouvoir être signifiants. Avec un modèle numérique on peut choisir les modes graphiques à associer à nos éléments. Vous avez vu, dans la vidéo d'avant, que pour la même simulation, on peut avoir des modes graphiques différents qui masquent certaines dynamiques à l'échelle collective ou individuelle. Cela dépend des vraies dynamiques qui sont sous-jacentes au modèle mais aussi à leur mode de représentation. Par exemple on a fait un mode de représentation où c'était des petits pieds qui marchaient à la place d'un point ou d'une boule. Les gens nous disaient : « lui il a peur d'y aller », ou alors, « tous les deux ils sont en train de s'embrasser dans un coin », c'est-à-dire qu'on énonçait les éléments de récits, alors que sur la même vidéo qui est juste avant, ils étaient représentés par des sphères.

Les stagiaires de l'ACROE ont fait évoluer ces modèles, actuellement on essaye d'observer et de caractériser des choses d'autres échelles. Un point sur lequel on est arrivé, c'est la difficulté de confronter le in situ et le numérique. On n'a pas avait pas les mêmes modes de représentation c'est-à-dire que quand on observe des gens qui se déplacent sur une vidéo et qu'on observe des points qui se déplacent sur l'écran peut être que certaines dynamiques sont les mêmes, mais comme le mode de représentation est très différent, on a du mal à voir un outil de comparaison plus objectif que la confrontation des récits. Une des idées qui est en train d'être développée, consiste à essayer d'utiliser le même modèle de visualisation pour un film filmé in situ que pour un film généré numériquement. Il s'agit de récupérer une séquences vidéo, de faire une analyse d'images pour récupérer des objets qui bougent sur l'image, de les retransformer de la même manière pour transformer les points d'un modèle numérique soit en bonhomme, soit en nuages etc. de manière à avoir après exactement la même représentation que l'image soit extraite d'un film in situ, ou que l'image soit extraite d'un calcul logiciel : voilà comment la vidéo a été questionné dans ce travail.

JPT : Dans la dernière phase, est ce qu'il y a eu des exemples ?

NT : Oui, c'est en cours de financement. On sait que ça marche, ça été testé. D'autres laboratoires l'ont utilisé pour d'autres fins. Personne ne travaille dessus d'une manière effective.

NR : A propos des vidéos qui sont épurées pour qu'elles deviennent lisibles comme un film d'animation, qu'est ce qu'on enlève : le décor ou les gens ? On les remplace par des traits ?

NT : On peut choisir, à partir du moment où on a la position des choses, on peut choisir comment on habille les points en mouvement.

NR : Si on prend les portes automatiques que tu as filmé, les personnages sont réalistes, remplacés par des fils de fer ou des points, mais le cadre bâti reste.

NT : On peut l'enlever et le remplacer par un élément fixe ou mobile.

PA : Est-ce que tu reconstitues le plan ?

NT : Le plus simple, est de redessiner le plan sur la vidéo. A partir du moment où les murs vont bouger, il faut extraire suffisamment de points de composition de ces murs, et attraper à 1000 Hz leur mouvement et après les habiller comme une personne qui bouge. On est dans l'ordre de l'économie, soit tout bouge, on ne se pose pas la question et on lance le logiciel sur l'ensemble. Soit on centre l'analyse du logiciel plus sur des choses qui bougent et on enlève là où ça ne bouge pas, il y a un problème de choix comme pour cadrer une caméra.

ABS : Est-ce que la modélisation mathématique à travers un modèle physique est liée à l'observation ou complètement aléatoire, et alimentée par des logiques physiques et mathématiques ?

NT : Elle n'est pas aléatoire, et n'est pas liée à l'observation. Le modèle physique est en amont du modèle dynamique. C'est une inertie pour les individus. Pour simplifier, on a mis la même valeur à tout le monde. On essaye de trouver les paramètres les plus simples qui génèrent le maximum de dynamiques, de manière justement à voir l'influence des paramètres et la robustesse des modèles. Les paramètres qu'on a, sont des fonctions d'interactions entre deux éléments, et ces fonctions d'interactions répondent à une distance en mètres, une dérivée première et une dérivée seconde : distance, élasticité, viscosité ou longueur, vitesse et accélération. Pour ces trois fonctions, on ne peut pas les déduire complètement du monde réel puisque parce qu'elles génèrent des dynamiques mais qui sont d'une autre nature que la fonction. Le mouvement des choses n'est pas inscrit dans la fonction, ce qui est inscrit dans la fonction c'est le type de rigidité, d'élasticité ou de viscosité.

HT : Est ce que la traduction de la représentation entre image vidéo et image numérique fonctionne lorsque ce sont des flux croisés ? Ou est ce qu'il faut avoir un flux dans le même sens ?

NT : Cela fonctionne aussi dans les flux croisés.

HT : Lorsque tu as les vermicelles par exemple, est-ce délicat à voir ?

NT : Oui, parce qu'il faut leur mettre des couleurs différentes. Il y a des créations simples appelées vortex. On les trouve dans les tourbillons de l'eau. Elles permettent d'analyser des mouvements de foule de stade, de RER, ou au ski quand il y a une grande foule dans le télésiège.

HT : Dans ce cas, sont ils dans le même sens ?

NT : Il y a deux viscosités qui rentrent en compte : la viscosité des éléments qui sont dans des sens différents, et il y a la viscosité des éléments qui vont dans le même sens, mais avec des viscosités différentes. Là on arrive à retrouver des Vortex qui sont dans une forme différente, alors que les gens vont dans le même sens. Il y a eu des études qui ont été faites à partir de la fête de la musique à Paris, et ils retrouvent des figures comme celles-ci.

JPT : En termes de représentation, est ce que tu es toujours en plan ?

NT : Non, là en est en 3D. Il y a beaucoup plus de dimensions. A un certain moment, il y avait une grosse boule qui s'affichait avec des couleurs différentes ou des traits croisés dans tous les sens. On aurait eu des informations qui appartiendraient à une autre dimension que la dimension spatiale. Par exemple, pour la boule, c'était en fonction de l'intensité des forces qui s'exercent sur un point. On voyait si quelqu'un était comprimé, ou au contraire avait beaucoup d'espace. La force de l'interaction définissait l'épaisseur du trait. Les traits permettaient de voir des rotations et des bascules de relation d'un élément et d'un autre. Quand trois personnes sont en relation, en rencontrant le quatrième, ça forme un autre groupe de trois et un qui est perdu. Le triangle initial se referme avec d'autres personnes. Ceci qui est impossible à voir avec les ronds ou les petits serpents.

JPT : Dans tous les cas de figures, c'est un ensemble de personnes qui bougent dans un espace fixe.

NT : Non, les portes et l'espace sont mobiles. On aurait pu faire une caméra subjective, mettre une caméra sur l'œil, c'est un autre calcul avec un autre logiciel, mais c'est simple. On calcule toutes les images de position dont on a besoin. On intègre cette position dans un générateur de 3D qui construit toutes les images nécessaires. Ensuite il les assemble en 24 images secondes. Le calcul fréquentiel est de 1000 images par seconde mais l'affichage est à 24 images secondes. Si je faisais le calcul fréquentiel à 24 images secondes on aurait pas du tout les mêmes dynamiques, ce serait beaucoup plus pauvres, mais passé 1000Hz, on ne gagne pas mieux en dynamique, il ne faut pas aller plus loin en précision. Mais quand on descend en dessous de 100Hz, on perd vraiment, et c'est visible pour un œil qui n'est pas exercé.

NR : D'un point de vue méthodologique, est ce qu'on est dans un bon mode de représentation ? On sait qu'il faut passer par les images animées pour étudier des dynamiques. Mais quel est le statut des images arrêtées dans cette problématique ?

NT : Presque l'ensemble des stagiaires qui ont travaillé avec nous sur les représentations étaient issus du monde informatique et deux du domaine de l'architecture. Ils ont mis toute leur énergie pour que ça ressemble à la réalité. Il est difficile d'avoir des gens qui à la fois ont des capacités à faire des programmations numériques et une sensibilité visuelle des éléments.

On a fait des essais avec l'école d'Art de Grenoble, mais sur un autre modèle. Pendant trois jours, on mettait des gens en situation d'atelier pour générer des modèles animés. C'était la pagaille complète, et ça allait vraiment vers des expressions qui étaient complètement inattendus. Un des exemples les plus marquants, était une personne qui voulait prendre un cercle et le transformer en carré. Sauf que le modèle physique n'est pas un modèle

géométrique. Ils étaient embêtés. Ils ont commencé par prendre des éléments du cercle et les étirer par les quatre coins. Ils ont réussi à obtenir quelque chose qui ressemble à un carré, mais dans une fréquence donnée.

JPT : Tu disais toute à l'heure que l'objectif de représentation pouvait être sonore, et non seulement visuel. Les phénomènes, comme ceux que tu nous as montré à l'écran, sont ils audibles?

NT : Oui, dans le cd qui accompagne ma thèse, on peut les écouter. Il faut aimer les expériences sonores pour les apprécier. Le principe, est que chaque élément est considéré comme une masse ressort qui vient percuter une plaque et que sur cette plaque contenant un micro, qu'on peut placer à différents bouts de la plaque. On calcule suivant des fréquences hertziennes l'évolution de chaque élément et on regarde comment on joue avec les micros.

JPT : Est ce que tu arrives à identifier des phénomènes dynamiques similaires que dans une étude basée uniquement sur le visuel ?

NT : C'est une des hypothèses de l'ACROE. Il y aurait une « synesthésie » de certaines dynamiques.

JPT : Ce mode de travail peut il faire avancer les choses en matière d'inter sensorialité ?

NT : Je suis persuadé que oui. Mais je trouve que c'est radical comme manière de penser l'inter sensorialité. C'est difficile de trouver facilement une correspondance dans le concret. La correspondance se fait sur des plateaux différents. Avec Bjorg Elstrom, on avait fait des comparaisons avec des notations musicales : des dynamiques visuelles ont été transformé en dynamiques sonores. Il en a fait un CD, mais ça reste une tentative. J'ai senti très vite qu'on tombait dans des appréciations artistiques et qu'on quittait le monde de la science.

PA : Dans les représentations sonores, y a-t-il des différences qui peuvent apparaître suivant le type de restitution sonore proposé ?

NT : Les musiciens, par exemple, le sentent très bien.

PA : Dans l'exemple des portes automatiques, il y a des références signifiées par les deux parois et les portes mobiles. Dans ce cas, quoi qu'il arrive, on sait qu'on est toujours dans un espace de couloir avec des flux qui passent. Il y a quelque chose de l'ordre de l'expérience concrète vécue qui est le référent de l'interprétation de l'image, et ce n'est pas le cas dans le domaine sonore.

HT : Oui, mais c'est une fausse piste. L'objectif n'est pas du tout l'étude de l'insitu mais la représentation d'un modèle. On est dans une logique de réflexion sur une recherche à objectif mathématique ou informatique plus qu'une représentation d'un espace vécu. Le in situ est anecdotique là dedans. On ne cherche pas à boucler les choses mais peaufiner l'outil d'émergence des formes, et essayer de voir comment ces formes co-existent.

PA : Ce qui pourrait être commun, c'est un répertoire de formes dynamiques émergentes. La modalité de représentation des éléments, dans l'image, ou dans le son, est différente. Comment les formes émergentes de même nature vont être nommées dans les différents registres sensoriels ?

Magali Paris – [Le végétal : modulateur, commutateur, régénérateur]

La vidéo que je vais vous présenter, fait partie de mon travail de DEA. Elle a été présentée le jour de ma soutenance orale. Dans ce DEA, je me suis intéressé à étudier conjointement les dimensions sensibles, sociales et spatiales liées aux pratiques du végétal. J'essaye de garder, en toile de fond de ma recherche, la relation nécessaire entre usage et conception. Est ce qu'il y a adéquation ou non entre les espaces qui peuvent accueillir du végétal et les usages que les habitants en font ? L'animation vidéo que vous allez voir est basée sur une trentaine d'entretiens semi directifs qui ont duré trois quarts d'heure. Ils sont réalisés auprès des habitants de quatre terrains différents. Ils ont été choisis pour leurs pratiques végétales en façade, à travers trois signes distinctifs : le visuel (on voit s'il y a présence de végétal, comment ils le conçoivent), mais aussi à travers la réputation dans l'immeuble, et les configurations liées à l'espace lui-même. Cette vidéo a pour objectif d'illustrer les pratiques de l'habitant, de les abstraire, et d'essayer de les transformer en figures, pour passer à la dynamique de projet. Un des objectifs sous-jacents à la recherche, et de passer de cette vidéo à des amorces de conception, c'est-à-dire essayer de parler à l'imaginaire de l'architecte à travers les résultats trouvés. La mise en animation d'image est aussi un bon moyen pour illustrer et mettre en exergue la temporalité du végétal, les saisons, la

croissance, le temps de vie dans un habitat. A travers les enquêtes que j'ai pu réaliser, j'ai détecté quatre grandes catégories d'habiter avec le végétal. La première, c'est la mise en place d'un seuil sensoriel (que se passe-t-il quand on rentre dans son logement qu'on sort, lorsqu'on traverse le seuil de son jardin). La deuxième, c'est la dimension domestique physiologique : jardiner, respirer, se ressourcer. La troisième grande catégorie, est la création d'un paradis pour soi, un jardin domestique où l'on compose avec le végétal pour créer une ambiance à soi, la composition d'un jardin que l'on cache, que l'on montre, que l'on expose, parfois que l'on impose. Enfin la négociation des limites privatives avec la délimitation d'un territoire, le jeu du rapport à l'autre à travers la conception habitante de cet espace végétalisé. Pour ce travail, je suis le donneur d'idées, mais ce n'est pas moi qui réalise. Je rassemble le corpus recueillis, je réalise des « Storyboard », et je réfléchis au choix des séquences. C'est réalisé avec « After Effects » et « 3D studio max ». Il y a dans cette vidéo, les quatre catégories que je vous ai présenté : le végétal modulateur (moduler son ambiance, modulation des comportements des habitants), le végétal commutateur (il permet de passer d'un état à un autre quand on passe par exemple de l'intérieur à l'extérieur et inversement, mais aussi de chez soi à chez l'autre), un végétal régénérateur, et un effet restaurateur du végétal. Le but est de provoquer l'imaginaire concepteur pour amener des éléments de réponses à la question : comment concevoir les aires de l'habitat en terme de potentiel d'appropriation des habitants ? comment allier une illustration objective et une mise en forme figurée afin de l'insérer dans la conception ? Dans cette vidéo il n'y a pas de son.

Visionnage

C'est un travail de trois, quatre heures. Actuellement je suis en train de le remodeler en une version plus longue.

NR : Trois quatre heures pour faire quatre minutes !

MP : Oui, c'est la moyenne pour une modélisation 3D.

PA : Je n'ai pas compris le statut de l'image. Est-ce purement illustratif ? Ou une volonté d'évocation des trois figures auxquelles tu es arrivé au terme de ton DEA ?

MP : C'est une volonté illustrative des pratiques habitantes.

PA : Du modulateur, commutateur et régénérateur ?

MP : Au départ, c'est une volonté d'illustration des pratiques habitantes qui sont autres que moduler, commuter et régénérer, c'était plus pour le DEA.

PA : Donc ici, les pratiques habitantes de départ n'apparaissent pas ?

MP : Si, au début de la vidéo, on voit le seuil par exemple.

PA : Je ne l'ai pas détecté, est ce qu'on pourrait revoir ?

Revisionnage

MP : Commuter, c'est passer d'un seuil à un autre. Là, de l'extérieur on voit une clôture, on passe à l'intérieur, on rentre.

PA : Où est la commutation dans cette image là, moi je ne la vois pas ?

MP : Tu passes de l'extérieur au jardin, et enfin chez toi.

PA : C'est très important que tu le dises parce que je ne l'ai pas compris. Je l'ai vu comme trois images séparées, je n'ai pas vu le lien.

PA : Pour toi, c'est évident, puisque tu l'as conçu. Mais pour un observateur extérieur, cela ne peut pas être une association.

MP : Je vous rappelle que c'est du bricolage d'image, fait avec « After Effects », donc il faut prendre cette modestie technique en considération.

PA : Oui, mais ça pose un problème de perception.

MP : La deuxième séquence s'appelle « s'évader ». C'est quand l'espace devient autre. Là on était à l'extérieur, là on est à l'intérieur. Au départ on ne porte pas attention au végétal. Quand il nous fait signe on s'y intéresse.

CR : Ce qui est étrange, c'est le changement d'échelle.

MP : Suivant la façon de tailler son arbre, on peut avoir des perceptions différentes. Là, c'est être chez soi, dans un cocon végétal. Là c'est être chez soi avec les autres, c'est une autre communication. Cette séquence d'illustration sert pour mettre en évidence les différences entre ce que j'ai décrit précédemment.

HT : C'est très intéressant, parce que on n'a pas encore vu ce type de vidéo. Ce sont des images abstraites. Il n'y a pas de références à l'existant, mais par contre il y a une volonté de matérialisation d'un existant futur symbolique. On s'aperçoit vite de la difficulté de maîtriser son sens. Peut être que cette histoire de narration n'a pas d'importance. Si on comprend l'idée de commutation, peut être que ça suffit. Qu'est ce qu'on retient ? Est ce juste une illustration qui va au-delà de ce que les mots disent ? Est ce qu'il y a une nourriture du sens par l'imaginaire développé ? Est-ce qu'une façon de le dire autrement ?

MP : Justement, j'aimerais profiter de cette séance pour voir votre avis sur la question. Est-ce seulement illustratif ou est ce que ça évoque quelque chose ?

NT : Je pense que c'est plus évocateur parce que ce n'est pas un film, mais cinq images. Ce n'est plus la dynamique d'un film, mais uniquement des photos. Je ne suis pas sûr que la dynamique amène quelque chose de plus aux verbes.

PA : Ton idée, était d'avoir des maquettes de cinq secondes de choses qui durent deux minutes. Je peux imaginer que la dynamique pouvait apparaître si les trois secondes de la séquence de la voiture qui passe devenait une minute. Là il y a le problème de subtilité par rapport à des choses qu'on ne voit pas et qui prendraient de l'ampleur. Mais je suis d'accord avec NT. Je l'ai lu comme trois images, trois clips complètement dissociés pour trois objets différents. Par exemple pour le clip, la voiture semble prendre une place majeure dans le temps et où la porte elle est juste posée là dans un mur. Quand on est de l'autre côté de la porte, on est en train de réfléchir encore à la voiture.

GC : Tu l'as vu dissociée, mais d'autres ont vu une succession d'images, donc on imagine le mouvement qui n'est pas représenté, le mouvement est parfois gommé. C'est vrai que le temps par contre est très court.

PA : S'il y a un enjeu pour que la personne qui voit l'image comprenne que l'on passe de l'extérieur de la rue à l'intérieur du jardin, je pense qu'il faut un peu plus d'indications.

KH : Il n'y a pas les mêmes références par rapport aux végétaux. La végétation à l'extérieur n'est plus la même à l'intérieur, on n'a pas l'impression de rentrer.

NR : Ce n'est pas le réalisme qui est recherché !

JM : En terme de langage vidéo, il y a des travellings ou des zooms, qui ont des significations. Par exemple un zoom avant, on comprend qu'on avance, et dans cette vidéo on s'en rend compte, mais contrarié par des éléments qui n'ont rien à voir. Le passage de l'automobile et le travelling des feuillages juste après, sont des éléments qui ne sont pas là pour montrer cette transition, par contre ils sont beaucoup plus prégnants au niveau visuel. On voit la voiture, on aperçoit le petit zoom après.

CR : Les images sont des aplats, on n'a aucune perspective ou profondeur, on a du mal à se positionner dans l'espace. Spatialement, je vois des plans qui se juxtaposent mais il n'y a pas d'espace qui se crée.

MP : Ce travail est très grossier pour illustrer avec des aplats. On n'est pas du tout dans le réalisme, c'est justement la difficulté entre le réalisme et l'illustration.

CR : Sans rentrer dans le réalisme, pourquoi ne pas montrer la spatialité ?

MP : L'objectif n'est pas de montrer l'espace mais de le provoquer.

JPT : Je pense que le parti n'est pas suffisamment posé. On est à mi-chemin entre le réalisme et l'imaginaire. On a une voiture, des personnages qui font la part réaliste, et aussi des traitements d'images et des proportions « imaginaires » et plus évocatrices. J'ai l'impression qu'il y a trop de signes sur lesquels on peut se raccrocher, on est presque dans une image intermédiaire.

PA : Le débat n'est pas de savoir si l'image est réaliste ou non. Si on reste dans l'opposition, on est coincé. Par contre, si on réfléchit plus sur le rapport statique dynamique, ça permet de faire le lien avec les deux autres vidéos qu'on a déjà vu. Là il y a des choses qui peuvent passer par l'évocation d'éléments réalistes ou non. La structure dynamique du montage pourrait être un moyen de générer de l'évocation plus que de la représentation.

HT : Il me semble qu'il y a un problème de fond avec le statut des images, telles qu'elles sont montrées ici. En exagérant, je dirais que c'est un film idéologique, qui vise à montrer l'importance du sujet du végétal dans la problématique posée. Il ne s'agit pas d'un végétal, ni précis, ni varié.

Il s'agit du principe du végétal dans l'espace, au point même que celui-ci n'est pas défini en soi comme un cadre rempli, mais comme la forme du végétal à un certain moment. L'exemple le plus caractéristique est celui de la façade. Lorsque le collectif est exprimé par des carrés de végétaux qui sont entassés comme des briques, on est exactement dans cette logique là. L'espace est devenu le végétal (« vous voyez comme mon sujet est important ! »). Pour moi, la problématique, c'est dire « regardez comme c'est différent », « regardez comme les choses sont importantes », que ce soit une commutation, une transition, toutes les situations sont équivalentes. Peu importe que ça soit réaliste ou non, mais c'est un végétal idéologique. Je ne critique pas cette méthode, mais on est dans un propos qui associe des images à un principe de communication, très orienté, et non réversible. Tu ne peux pas avoir une efficacité de communication, devant des publics extrêmement variées avec ce genre de films. Il faut savoir à qui on s'adresse, quelle est la cible qu'on vise et qu'est ce qu'on cherche à lui dire.

ML : Je dirais que le végétal évoqué, est tellement abstrait que même si on voit du vert partout, on ne voit pas du végétal. Si on veut faire de l'évocation du végétal, est ce qu'il faut toute cette abstraction par rapport aux finalités qui sont recherchées ?

NR : Pourquoi l'image de synthèse ? Comment ces choix graphiques se sont imposés ?

Est-ce pour faire l'articulation entre l'existant, l'illustration et puis un support à conception ? Est ce que c'est une façon de se généraliser, de s'extraire du cas de la Villeneuve ?

MP : Toutes les configurations que j'ai étudié, si je veux les illustrer, il aurait fallu un catalogue et c'est là le dilemme entre le catalogue et la généralisation. Comment basculer vers la conception ? C'est le problème entre le concret et l'abstrait, et je trouve qu'il y a un intérêt à mettre en mouvement des images de synthèse.

NR : y a-t-il aussi des intentions d'ambiance ?

MP : Tout à fait, le fait de mettre en mouvement ce qui est maladroit, j'en conviens, puisque les images sur papier étaient bien faites en 2D. En trois heures, ça a été mis en mouvement. La volonté de mettre en mouvement, était d'essayer de parler d'ambiances, et de prendre en compte la dimension temporelle du végétal.

NT : J'ai des difficultés à savoir, si le travail que tu veux faire est plus utile avant les entretiens, afin de soumettre du matériau à la réactivation, ou afin de synthétiser les résultats d'entretien.

MP : Non, c'est après.

NT : Il faut donc revenir à chaque chose représentée, et regarder si, le plus important est le temps, ou la configuration spatiale. Je me demande s'il fallait pas aborder la question par l'inverse, c'est-à-dire le végétal générant certaines configurations sensibles. Mais justement la représentation de cette configuration sensible pourrait presque se passer du réalisme du végétal, par effet de filtrage, de cadrage, etc. Il s'agit de trouver des épures de représentation pour gommer l'idée que c'est du vert, et retrouver les effets que tu nommes.

HT : Autant, je trouve que c'est assez pauvre, ça apporte peu de choses du point de vue de l'efficacité du message d'utiliser la 3D. Par contre, je trouve très intéressante, l'utilisation des propriétés d'accélération du temps que ça représente, en exploitant les spécificités de l'outil. Ce sont des outils de mise en forme des potentialités, plus de l'ordre de l'importance générale des choses. On a un concentré de possibles qui devient dynamique parce qu'on s'en sert dans ses capacités d'invention et de propositions.

NR : Je pense que ce n'est pas sa direction.

PA : Ce que tu dis, c'est trouver une forme d'expression qui stimule l'imaginaire du concepteur plus qu'un outil de représentation. Tu n'es pas dans un système de répertoire d'effets ou de motifs avec des essences végétales différentes.

GC : On n'a pas parlé d'usages. Au début tu as parlé de motifs, le rapport de l'usage avec le végétal dans l'habitat. Il faut ramener les choses à ce qu'elles sont. Voir un arbre qui pousse avec une table centrée, oui c'est un motif mais !

PA : C'est l'idéologie.

GC : C'est la rhétorique, c'est persuasif, c'est la communication codée.

PA : On est dans le registre de la communication, et du projet. Ce qu'on regarde c'est la signature de l'infographiste. Ce sont des choses très codifiées. Il ne faut pas oublier toute la matière sémantique qui permet d'y aboutir. Est ce que, dans cette matière sémantique, il n'y a pas des éléments qui permettraient de désigner des effets dynamiques ou des formes d'émergence dynamiques, utilisables comme processus de mise en forme de l'image ? La question est : Comment faire pour évoquer ? Si on reste dans la représentation, on canalise, on oriente, et c'est ton cas. D'une part, il y a des objets, des éléments etc., et d'autre part, il y a un style d'image qui est codifiée. Ces deux choses sont prégnantes, comment faire pour réintroduire la dimension sémantique qui fonde tes trois catégories dans le processus de mise en forme de l'image ?

CR : Il faut voir aussi la place que prennent les personnages dans ce qu'elle raconte. Ils sont statiques, quelle est la place de l'usager là dedans ?

JPT : Dès le départ, tu disais que ce document a deux objectifs : illustrer et stimuler l'imaginaire du concepteur. Il me semble qu'on est dans deux logiques très différentes. Le document a du mal à tenir ces deux choses en même temps. Dans quel registre doit on lire ce support ?

Julien Mcmoisans – [Interactivité, exploration de médias]

Ce que je vais vous présenter, je le qualifierais de « multimédia ». Ce travail résume ce que je fais au Cresson : j'explore les médias, les outils basés principalement sur du son. Je cherche à comprendre les techniques d'enregistrement, les logiciels, les différentes techniques à appliquer pour mixer, et différents moyens pour diffuser. Depuis les années 2000, en travaillant sur le cdrom des effets sonores, on s'est aperçu qu'on ne maîtrisait pas le statut du cdrom. Je me suis dit, qu'est ce qu'on pourrait faire avec des logiciels de mixage multimédia ? Quel genre d'objets peut on fabriquer avec des photos, du texte, et du son, et de la vidéo ? Après mon départ à Helsinki, j'ai découvert la « Flash technologie » : un outil purement multimédia qui permet de travailler aussi bien le texte, l'image, le son et la vidéo. Ce que je vais vous montrer, est le résultat le plus abouti, ça s'appelle « les oiseaux immobiles ». Pour rester dans l'idée de la vidéo, la différence entre le « multimédia Flash » et la vidéo, est que le mouvement est créé par celui qui a la souris. En occurrence pour voir si ça marche, il faut un volontaire pour cliquer.

C'est un voyage d'un mois sur la côte sud-ouest de l'Europe, avec un appareil photo, et un DAT avec deux micros oreilles. Le temps de fabrication est extrêmement important, on ne peut pas faire un bon objet multimédia si on

passé cinq ans à le faire. Le challenge, c'était un mois pour prendre les données et deux mois pour ce film. Maintenant je passe la souris au volontaire.

Visionnage (Jean Yves Petiteau manipule la souris)

J'ai oublié de vous prévenir que ce n'est pas comme au cinéma, ça n'a pas de fin. On s'arrête quand on veut.

NR : Pour préciser tes propos, tu es plutôt dans l'évocation. Le parti pris est celui de monter des éléments différents : texte, image, vidéo, etc. Quelle motivation as-tu trouvée dans le logiciel Flash ?

JM : C'est le côté technologique qui m'a attiré. Pour revenir sur le CDROM des effets sonores, on a travaillé sans en comprendre le sens. On n'avait aucune représentation mentale du résultat, et ça m'a motivé à foncer dans cette réflexion, à découvrir d'autres langages multimédia, et faire des essais avec d'autres machines, c'est-à-dire travailler les différents médias qui font l'outil multimédia, et les intégrer dans « Flash » afin de développer des procédures différentes.

NR : Dans l'image, il y a des liens à découvrir, qui fondent l'organisation de ce matériau, as-tu fait pareil pour les parcours commentés au Louvre ?

GC : C'était une autre utilisation de Flash.

NR : En terme de recherche sur les ambiances, quels sont les principes d'organisation à retenir ?

JM : Il faut avoir tout dans la tête. On travaille avec des petits éléments qu'il faut réunir. Ensuite, deuxième principe, il y a des choses qui fonctionnent ou non à partir du moment où on a une profusion d'éléments. Si je vous avait montré cinq photos avec cinq fichiers, mis en page pendant trois semaines, ça n'aurait aucun impact par rapport à ce que je voulais faire. Le fait qu'il y ait un nombre infini d'éléments, commence à être pertinent. On est obligé de faire des cheminements avec la souris.

J'ai vu que Jean-Yves, par exemple, nie ce qui est écrit. Tu cherchais absolument où cliquer pour te déplacer ?

PA : As-tu des règles de superposition des supports médias que tu utilises ? Des synchronisations ? Des types de liens ? Des catégories pas a priori mais a posteriori ?

JM : C'est le côté exploratoire de l'expérience.

PA : Je trouve cette séquence magnifique : la superposition d'un plan qui se déplace, et en même temps on voit un autre mouvement qui représente le train, à la fois dans un registre d'expression et de représentation. Comment les as-tu composés ?

JM : C'est par rapport à des impératifs de temps. Parfois, il y a des manipulations qui prennent quatorze secondes, et d'autres, où il y a tellement d'étapes à franchir pour synchroniser des déplacements de souris sur l'écran, que ça prend une journée. Là, on passe par des astuces, des tricheries parce que je suis obligé de rajouter encore un code qui n'était pas prévu. Par rapport à ce que tu demandes, c'est par l'exploration des mêmes techniques mais avec des graphismes différents.

JPT : Les liens sont-ils conçus au départ, ou est-ce au fur et à mesure de l'avancement du travail ?

JM : Oui, c'est au fur et à mesure.

NT : Depuis trois ans, il est possible de faire un montage vidéo (son, image), et de voir tout sur un même écran. Avant c'était laborieux. Aujourd'hui, les machines et les logiciels permettent de le faire simplement.

GC : Combien de temps as-tu passé à faire ça ?

JM : Les impératifs de base sont : un mois pour prendre les données et deux mois pour monter l'ensemble.

PA : Le texte est de toi ?

JM : Ce sont des choses que j'ai entendues, des passages de livres, des réflexions suite à des discussions etc.

PA : Pour les prises de son, tu travailles d'une façon parallèle indépendante ? Ou est-ce un carnet de bord ?

JM : J'avance sans savoir ce que je fais, mais il faut justifier après.

PA : Le CDROM et cette expérience là, sont-ils comparables ? Est-ce que l'utilisation du multimédia n'engage pas un message plus précis ?

JM : Je renvoie la question à GC.

GC : Je pense que ça prend beaucoup de temps comme tous ces outils là. Ce n'est pas le même principe que le travail qu'on a fait pour « construire avec les sons ».

JM : C'est le même outil.

GC : Ce qu'on a fait est beaucoup plus statique. Ce qui est sûr c'est qu'il faut les bonnes données.

JM : Pour rebondir sur l'idée d'Henri sur la coupure, il me semble que ce système de fonctionnement va aider à comprendre l'effet de coupure.

NR : Je pense que tout ça montre les potentiels des logiciels, même si ce travail ne répond pas directement à une recherche. A l'époque du CDROM, on n'avait pas la facilité que Flash donnait.

JM : Pour le répertoire des effets sonores, c'était traduire un livre en multimédia, ce qui est presque une aberration.

NR : En dehors du mode de représentation choisi, que se soit After Effects, Flash ou 3DS, l'important est de pouvoir travailler sur des conditions minimales d'existences de certains effets, de mode d'évocation. Afin d'avoir le temps et les moyens de faire la recherche avec ces outils. Quand j'ai vu la vidéo de Magali, il fallait des gros plans sur des textures, le son a beaucoup manqué, il y avait certains cadrages, des positionnements des corps et des

objets. Mais en terme de ressenti et du vécu qui traversent tous les modes de représentation, il faudrait qu'on est plus de matériau pour que différents producteurs d'images s'approprient le même cahier des charges.

JM : Il y a des détails qu'il ne faut pas oublier. Il faut avoir tous les éléments qui composent ce montage. Dans le dossier de sortie, il y a tous les sons en MP3, les images en JPEG qui ont servi. C'est comme un sommaire de livre.

JPT : Tu as combien de fichiers ?

JM : 46.

JPT : Pour cet outil, si on veut travailler avec toi, faut-il un protocole ? Faut-il préciser des étapes ?

JM : Les images, les sons, et le texte aussi. Ils peuvent être discutés, comme « Flash » qui commence à être une idéologie plus qu'une technologie.

JPT : Faut-il être avec toi au moment du montage ?

JM : On peut passer une demi-journée ensemble. Après cela dépend du temps pour comprendre ce qu'on veut, ensuite il y a un travail presque d'automatisation des choses entre elles.

JPT : Gardes-tu une trace matérielle de l'arbre que tu construis ?

JM : Je crois qu'il n'existe pas. On pourrait le retrouver a posteriori.

NT : Il me semble que, pour ton cas, tu incorpores des logiques sans les énoncer.

JM : Il y en a beaucoup qui s'entrecroisent. La réflexion est donc toujours présente.

HT : Le rapport écrit a standardisé des systèmes de communications, sous une forme qui est incroyablement rigide, mais qui est intégrée par nous tous. On est tributaire de cette lignée de genres d'écritures et dès qu'on met des variations à cette ligne là elle apparaît comme choquante.

Plus généralement, dans les sciences humaines, on arrive un peu à ouvrir certaines fenêtres dans cette rigidité. On s'aperçoit, que du point de vue de l'image, on se laisse rapidement absorber par des genres différents, et c'est mon impression par rapport à ces trois séances de séminaire vidéo. Je repense au film de Patrick, dans le genre documentaire. Toutes les autres vidéos, dictent des systèmes de communication qui nous échappent en partie, la preuve c'est qu'on a du mal à définir le statut de ce qui a été fait. Ça informe sur quoi ? C'est destiné à qui ? Ça montre quoi ? Comment c'est fait ? On est extrêmement loin, de la rigidité du texte écrit. Quand on utilise ce genre d'outils, il faut essayer de cerner le rôle qu'on lui attribue. Le résultat est très dicté par le support.

JPT : Là on voit un scénario possible de l'utilisation de l'outil. Ce qui serait intéressant, c'est d'avoir des cas de figures différents. Y a-t-il des façons d'utiliser l'outil avec d'autres objectifs ?

Visionnage d'un deuxième montage

JM : C'est la présentation d'un site avec des images et des mots, mais pas de sons. Il y a des mots, des flèches, des panoramiques qui apparaissent de temps en temps. C'est de la navigation géographique, plus que sémantique. La différence est que les liens ne sont plus sur l'image. Ils sont, soit dans les mots, soit dans les flèches.

NR : C'est plus classique comme navigation.

JM : Oui, tout ce que j'ai exploré ces derniers temps fait suite aux problèmes rencontrés sur le cdrom sur les effets sonores.

Fin de la 3^{ème} Séance

Table ronde de Synthèse : 17/01/2006

NR : Aujourd'hui, on vous a préparé une séance de travail au cours de laquelle on va revenir à des questions essentielles sur la vidéo. Nous allons essayer de la saisir dans une approche méthodologique. Pour cette raison, Mohsen a préparé au mois de décembre, un questionnaire qu'on va vous distribuer, et qui avait été envoyé à toutes les personnes qui ont participé, l'année dernière, aux trois séances du séminaire. On va reprendre toutes ses questions ensemble, mais pour recadrer les choses, je vous rappelle qu'on a le compte rendu des trois séances de l'année dernière, avec un premier cadrage bibliographique établi par Anna Wieczorek et Françoise Acquier.

On a reçu 4 réponses sur les 9 participants au séminaire. Par ailleurs, Mohsen a finalisé l'ensemble sur une version DVD. Si pendant cette séance de travail, vous exprimez le besoin de revoir une vidéo, on peut le faire facilement. Mais aujourd'hui, voir les images n'est pas notre priorité, c'est un support qu'on peut provoquer au cours de notre discussion de cet après-midi. On vous propose de repartir de ce questionnaire, mais qu'on passe question par question, c'est-à-dire procéder comme une table ronde, avec notamment les personnes qui n'ont pas

eu le temps de répondre au questionnaire, ou qui ont trouvé les questions difficiles. Dans un souci méthodologique plus profond, l'idée serait aussi de voir s'il y a une spécificité de la vidéo par rapport à d'autres médias, et de revenir aux questions qui portent sur la méthodologie de son utilisation, et voir si nous avons une démarche Cresson à valoriser sous une forme ou une autre.

MBHS : Je voulais rajouter qu'il y a eu déjà un premier niveau d'analyses, et Catherine ici présente y a contribué. Je tiens à la remercier pour avoir analysé le compte rendu. Sur le support qui a été projeté, il y a 2 heures et demi de visionnage. Par rapport au questionnaire, je voulais, à partir des 8 points que vous avez en recto verso, toucher des questions fondamentales, sur la position méthodologique par rapport au laboratoire, sur les fondements de chacun des participants par rapport à sa propre démarche, les enjeux théoriques, et les enjeux pratiques.

NR : La première question, c'est de savoir à quel moment la vidéo a été choisie ? Sarawut a exprimé une démarche empirique. Son besoin premier était d'observer les mouvements sur ces terrains. Pour Damien, de la même manière, la vidéo est apparue comme évidente dans la mesure où son objet d'étude était le mouvement, qui est la perception d'un paysage à partir d'un extérieur en mouvement. La vidéo lui a paru comme le support média le plus évident.

MP : Pour moi, ce n'était pas une obligation.

NR : On a écrit « obligation » parce qu'on on a senti dans ce que tu as écrit, qu'il y avait une espèce de nécessité de passer à l'image après tous les entretiens. Une nécessité de mettre en forme pour communiquer avec les architectes, c'est le résultat de tes enquêtes, c'est pour ça qu'on a marqué « obligation » dans le sens de la nécessité de passer d'un registre de langage, de comprendre l'entretien, à un registre de l'image et de la mise en forme architecturale.

MP : Pour corriger, je dirais que c'était un test, mais pas vraiment une obligation.

NR : Pour Patrick, il s'agit de s'immerger dans un milieu, et on verra plus tard, dans d'autres questions, que pour lui la caméra est le seul outil admissible dans la communauté qu'il a filmé. Les gens ont refusé le son.

PA : La camera était mieux acceptée que le micro, ça lui a donné un rôle légitime.

NR : Il disait aussi qu'il y avait un côté voyeur avec le micro qui n'apparaissait pas avec la caméra.

RT : Je me souviens qu'il ne voulait pas être désigné. La caméra lui permettait d'être à l'extérieur du dispositif, une sorte d'échappatoire.

PA : Il y a des gens qui sont du côté de la première appréhension du terrain, du côté de la restriction, comme dans ce que j'ai pratiqué dans mes travaux sur les jardins. Une fois que les sites étaient choisis, j'ai constitué quelque chose comme une identité sensible, j'ai trouvé grandement besoin de passer par la vidéo comme une approche bibliographique du terrain, comme une relecture d'une énième forme d'expression, pour essayer d'objectiver les critères de l'apport sensible.

NT : C'est moins l'importance de la vidéo, c'est l'importance de l'image animée, et non une captation du réel.

NR : Est ce qu'on pourrait dire qu'il existe aussi une complexité d'observation, c'est-à-dire que l'oeil humain n'a pas embrassé toute la richesse du mouvement présent sur le site, donc la vidéo s'impose, c'est un outil pratique, il y a l'œil qui observe et il y a l'observateur qui porte son regard. La vidéo est un support pour la relecture. Pour moi, en tant qu'observateur, je trouve que la partie sur les portes automatiques est une dynamique de regroupement, de passage etc.

NT : Non, ça permettait d'avoir la même scène de différentes personnes, et de les avoir en direct plusieurs fois.

MBHS : Il y a donc la facilité de l'exploitation d'un corpus.

PA : Je pense que c'est la répétitivité de l'image qui permet de ralentir les choses. Je crois que c'est des nuances, c'est-à-dire que c'est un instrument de captation du réel, on va prendre des images, mais la dominante n'est pas la captation, c'est l'analyse. En plus, c'est une restitution c'est-à-dire trois minutes qui résument neuf heures, et enfin la possibilité de faire des arrêts sur image.

JM : Personnellement, je sens que je suis presque hors jeu par rapport au sujet la vidéo.

NR : Pourquoi l'image animée est elle devenu le choix idéal pour exprimer tes volontés ?

JM : Ce n'était pas un choix idéal pour l'animation de l'image. Le seul intérêt était de repérer où cliquer. C'est ton geste qui va faire bouger visuellement quelque chose.

JPT : L'intérêt de ce qu'a présenté Julien est qu'il y a des choix implicites qui sont fait dans la façon d'observer. La dimension interactive se traduit par un cadrage qu'on ne peut pas expliciter. On peut regarder l'image et tout de suite rentrer dans son contenu, et on a plusieurs choix possibles, mais pourquoi on va plutôt là et pas ailleurs ?

NT : Je vous rappelle la grande différence entre l'image animée et l'image vidéo. Pour l'image vidéo, tu pars d'un plan, et quoi que tu filmes, c'est rempli de plein de choses. Pour la vidéo animée, tu pars d'un blanc et tu le remplis, avec souvent le travail de montage, de cut vidéo etc. Au début, quand j'ai sélectionné le vidéogramme, je trouvais que c'était pertinent de sélectionner les graphes et d'arrêter les gens. Je me suis rendu compte, au bout d'un moment, que j'induisais énormément par des choix de début et de fin de séquence. A un moment donné, j'avais deux types de vidéogrammes, dans lesquels je décidais quand est ce que j'arrête, par ce que je voulais montrer des dynamiques particulières.

HT : A mon sens, une des premières questions sur l'outil, est la mise en scène, et les codes qui apparaissent assez simples, mais on n'échappe pas aux règles de l'outil. On ne peut pas prendre que ceux qui nous intéressent dans la vidéo, qui est un appareillage qui met en scène, cadre, prend une image pleine, et donne une autre image

pleine mais différente. Après comment gérer tout ça ? Comme par exemple, Patrick Romieu qui fait des reportages avec sa caméra, il rentre dans un propos qui est une certaine école de reporters, et en même temps, il est dans un travail d'immersion codée avec toutes les règles du jeu.

NR : Grégoire, quelle était ton expérience avec la vidéo, avec les caméras ?

GC : J'avoue que je l'ai utilisé pour la captation, et non comme institution. On a utilisé la vidéo mais avec un appareil photo pour prendre des clichés, des positions. Il y a une complémentarité, par la différence de l'enrichissement de l'information, par des images fixes prises en série, en continue. Il y a aussi le problème du son, du cadrage. On avait deux types de caméras, donc deux cadrages pour prendre le même objet. C'est un grand intérêt. Je l'ai fait aussi pour une prise de son en mouvement, avec évidemment les défauts des réglages possible au niveau sonore etc. mais je trouve que la vidéo est assez contraignante.

NR : La prise de son est un point important aussi.

GC : Je trouve que la vidéo est beaucoup plus contraignante pour rendre compte du sonore.

RT : On a essayé de capter les mouvements de l'approche au sol en fonction, par exemple, de la météo, des fontaines, etc. On est obligé de zoomer, on perd tout ce qui est du contexte. Pour l'analyse, si la personne bouge son pied de telle ou telle manière, c'est dû à la fontaine ou à un événement du contexte extérieur qu'on n'a pas pu capter via la vidéo.

NR : On peut imaginer dans un premier temps, que pour observer les allures, la disponibilité la vidéo peut s'imposer. Elle permet de révéler si une personne est stressée ou pressée, mais avec des obstacles méthodologiques comme la question d'échelle.

JPT : Toutes ces questions sont centrales par rapport à la vidéo, mais je me demande si on ne pouvait pas revenir à la chose élémentaire qui est l'image vue, projetée : comment on la réalise ? Qu'est ce qu'on a envie de regarder : les conduites en public, la façon avec laquelle les gens bougent, se comportent, réagissent ? Ou alors on pourrait dire, ce qui m'intéresse c'est la configuration lumineuse qui apparaît dans l'image. La première chose consisterait donc, à essayer d'identifier tous les modes de lectures possibles des films qui ont été faits, c'est-à-dire rendre compte de la position de celui qui a la caméra par rapport à l'espace, et comment un espace donné permet-il des points de vue possibles et pas d'autres ?

NR : Afin d'enrichir les expériences, vous utilisez une caméra-lunettes pour la captation.

JPT : L'idée de départ était de se dire, ce qui est intéressant ce n'est pas le contenu de l'image, mais c'est le décadage, et le mouvement du cadre qui est un indice du mouvement de la personne. Si j'avais une image blanche avec des indices de bouger de rythme, ce n'est pas grave. Après il y a le contexte qui est secondaire.

GC : C'est intéressant de voir la succession des positions possibles par rapport à l'outil, et les différents modes opératoires que chacun pourrait expérimenter dans ses recherches futures.

PA : Pour l'observation récurrente, c'est un instrument construit à partir d'autre chose et qui doit réinvestir, pas par l'image, mais d'abord par des synopsis, des schémas, des plans etc. Ensuite le film va être considéré comme une réécriture. En effet, je crois que c'est ce principe qui nous anime. Pour moi, c'est un processus d'objectivation. Retrouver l'objectivité à travers un processus de vérification d'hypothèses préalables mais qui avance par ajustement progressif, c'est un processus de motivation et d'adaptation.

GC : C'est un commentaire, un discours sur l'image.

PA : Les preneurs de vue professionnels ont un regard d'artiste, comme des récitants par l'image, c'est leur métier. L'image est récitante, donc ce n'est pas un récit sur l'image.

JPT : Pour moi, c'est une façon de se rapprocher non du récit, mais du corps. La caméra capte des scènes, mais on peut capter aussi des mouvements d'une manière indirecte, c'est-à-dire on ne va pas rythmer la personne qui bouge, on va être soi même producteur de mouvement retransmis sur image. On donne des caméras à des gens, mais on ne voit pas ce qu'ils savent en faire. L'image est intéressante non pas pour ce qui est vu, mais pour ce qu'elle montre du mouvement de la personne en train de marcher. C'est un indice, et donc il faut beaucoup s'ouvrir à la vidéo pour vérifier s'il y a vraiment des postures extrêmement différentes. C'est un problème « d'image de l'image » dans des fonctions très diverses dans la recherche.

PA : Je trouve ce que tu dis très important, c'est la première fois qu'on a une formulation aussi claire. Je pense que l'échec relatif du séminaire vidéo est lié à ça. Il y a une comparaison fructueuse à faire, soit sur les lectures, soit sur les prises de vue, soit sur l'idée de la recherche. Par exemple, pour moi, j'essaye de faire exactement la même chose avec l'enregistrement sonore.

CA : Moi, quand j'ai eu les retranscriptions, ce qui manquait dans le texte, était ce que les gens cherchaient. Pourquoi la vidéo et pas autre chose ?

NR : J'aimerais reparler de ce que Henry disais tout à l'heure, et qui apparaît aussi dans des questions liées à la limite, du paragraphe 4. Je pense que si on provoque la vidéo, on provoque aussi la culture de l'image, et qu'on ne peut pas ignorer complètement. Il y a 4 limites qui ont été observées par les auteurs. La première, c'est une limite technique, comme pour Sarawut, en terme de qualité d'image, de traitement, de la durée des expériences filmées. Une deuxième limite a été énoncée par Damien qui a écrit : « c'est un moyen de cohérence culturelle... un moyen de communication assurée entre les différents acteurs qui la provoquent, c'est une espèce de neutralité... » c'est ce qu'on disait précédemment, c'est une démarche différente.

NR : J'avais vu qu'il y avait des méthodes pour visualiser la direction du regard sur une affiche. On voit très bien comment une publicité est balayée du regard. Est-ce que ces procédés peuvent être applicables à l'espace urbain ? Est-ce qu'on est capable de générer ce type de vision ?

HT : Si j'avais une caméra vidéo, je vous verrais tous les cinq, ce qui est intéressant, c'est de savoir qui je regarde, c'est le mouvement du corps et non le mouvement de l'œil. Les postures mythographiques sont donc intéressantes, il faudrait les déterminer ou les approcher de manières plus identifiées.

JPT : Il y a une question primordiale : c'est le rapport entre la vidéo et l'ambiance. Il y a un outil qui est posé. Mais comment à un moment donné, on passe de la vidéo ou de l'image animée à l'ambiance ?

GC : La vidéo est pertinente sur beaucoup de points, comme les changements lumineux qui sont perceptibles avec la vidéo, alors qu'ils le sont beaucoup moins par des photos immédiates. S'il y avait un objectif de ce séminaire, à travers toutes ces questions, ces postures, ces enjeux, c'est de définir par des démarches différentes, les différents emplois de l'image animée. Il y a aussi des procédés qui peuvent être sous forme de petits articles, pour préfigurer des genres de cahiers qui peuvent donner des nouvelles pistes de travail.

NT : On voudrait que chaque auteur puisse formaliser de petits articles, à travers cette grille de questions.

HT : C'est un processus de typologie qui ne peut se faire qu'avec le recul que donne précisément ce genre de questionnaire. On ne peut pas définir la posture vidéographique des neuf intervenants qui ont présenté. On arrive déjà mieux à voir les différences, ne serait-ce déjà qu'entre les images animées, vidéo, postures, captations, diffusion, montage, remontage, et accélération. Il y a plein de facteurs qui décrivent déjà des aptitudes techniques. Mais par rapport à la recherche, qu'est-ce qu'on cherche ?

GC : À travers les différents exposés qu'on a vu, il y a des intentionnalités fortes.

PA : Je pense qu'on devrait trouver une sorte de lexique, avec une dizaine de mots clés transversaux, qu'on peut remettre à jour.

NR : Pour suivre des questions très pragmatiques, on ne définit pas suffisamment les postures de l'usage de la vidéo qui sont les mieux intéressantes, théoriquement et méthodologiquement. C'est à travers l'explicitation de ces postures, qu'on pourra, soit moi, soit Mohsen, soit les auteurs concernés, réécrire un petit document sous forme d'article où la posture du chercheur vidéaste est explicitée en regard des mots clés qui sont problématisés. Par exemple, les questions de repérage, montage, cadrage, la question du mouvement comme témoin d'une perception, d'une action de l'utilisateur.

GC : On peut essayer, mais je pense qu'il faut expliquer aussi comment c'est fait, et d'une manière très synthétique. Les moyens employés, sont importants et ensuite les limites. À partir de là, les gens ont un certain nombre de récits, pas nécessairement trop long, pour donner des modalités d'emplois ou de détournement de la vidéo et puis avoir un espèce de lexique, de repères où le mot cadrage peut être défini de manières différentes.

JPT : Je pense qu'il est important de s'entendre sur la consigne. Je verrais deux questions sur le parcours de la problématique de la recherche qui tourne autour de l'ambiance, et l'utilisation de la vidéo. Qu'est-ce qui m'a fait venir à la vidéo ? Qu'est-ce que je fais des images ?

HT : Il me semble qu'on avait vu ça chaque présentation. On sait tout ça dans le compte rendu.

PA : Je pense à partir de ce procédé qu'il y a une dizaine de termes très hétérogènes qui peuvent être énoncés.

JPT : Quelle est la fonction de ce lexique ? S'il y'en a un, ça serait de voir dans quelle mesure il peut être transféré et déplacé à un autre instrument méthodologique.

PA : Je trouve qu'on est toujours du point de vue de la lecture et très peu du côté de la posture. Il y a pleins de choses qui sont transposables à la problématique de prise de vue comme récit ?

JFA : Depuis quinze ou vingt ans, en particulier au ministère de la Culture, des équipes ont proposé une démarche où tout est traqué par une iconographie : l'enquête, le compte rendu, ou alors par écrit. Le projet était fait comme ça, l'enquête était faite comme ça, et le rendu aussi, avec toujours des éléments de linguistique.

HT : je trouve qu'il y a une convocation de l'outil plus au moins heureuse, plus ou moins maîtrisée, qui donne des éléments, mais il n'y a pas vraiment une appropriation. Il faut le reconnaître, c'est comme si l'objet technique vidéo a été relativement facile à utiliser, donc il donne du produit, ces produits n'ont pas répondu à la question : en quoi ça alimente de manière spécifique les recherches qui ont été impliquées ? Qu'est-ce qu'on aurait eu sans la vidéo ?

JFA : Il y a des laboratoires qui travaillent sur l'image et le son en rapport avec la lecture de la ville. Ces gens là nous intéressent même s'ils n'emploient pas le mot ambiances. En Angleterre, ils viennent du monde de l'architecture. Ils utilisent la vidéo comme un outil d'analyse de l'espace public urbain, et en même temps, ils enseignent l'audio visuel appliqué.

JPT : Pour moi, la première question à poser est la suivante : comment en partant des ambiances on arrive à la vidéo ?

NR : Si on avait un document de synthèse, une écriture transversale sur ces deux thématiques énoncées, et si on les distribue à l'ensemble des acteurs du cresson, on pourrait imaginer la production d'articles sur un cahier thématique.

GC : C'est un objectif intéressant, quand on voit, par exemple à l'école d'architecture, l'utilisation de ces outils, on peut se dire qu'il y a des choses à poser.

NT : Il y a beaucoup de recherches en cours, je me sens en manque de connaissances théorique sur ce débat. Mais pour moi la différence entre l'image animée et l'image vidéo vient de ce qu'on veut représenter de l'architecture.

NR : Pour la conclusion de ce séminaire, on vous propose, de définir les postures liées à l'usage de la vidéo qui sont exprimés dans les différents textes, et les communiquer sous forme de grille, qui servira pour un travail futur.



Le laboratoire CRESSON a organisé au cours du premier semestre de l'année 2005, un séminaire interne intitulé « L'usage des outils vidéo (images animées) ». L'objectif initial de ce séminaire était d'évaluer les usages actuels de l'outil vidéo pour les chercheurs et doctorants du laboratoire. Il était question de dépasser le contenu de la recherche dont la vidéo est le support, pour poser des questions méthodologiques